ROMANDA KİŞİLER DÜNYASI

(Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)

EDİTÖRLER
RAMAZAN KORKMAZ
VEYSEL ŞAHİN



AKÇAĞ

ROMANDA KİŞİLER DÜNYASI

(Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)

AKÇAĞ

ROMANDA KİŞİLER DÜNYASI
(Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)

Editörler:
Ramazan Korkmaz - Veysel Şahin

ISBN
978-605-342-472-7

Akçağ Yayınları: 1542
Yeni Türk Edebiyatı: 131

1. Baskı: Ankara/ Aralık 2018

Kitabın içeriği ile ilgili
tüm hukuki sorumluluk editörlerine aittir.

Kültür Bakanlığı Yayıncılık
Sertifika No: 11382

© Akçağ Yayınları 2018
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince bu eserin yayın hakkı anlaşmalı olarak Akçağ Yayınları'na aittir. İzinsiz kısmen ya da tamamen çoğaltılıp yayınlanamaz.

Baskı: HİRA Grup Matbaacılık
İvedik Osb Matb. Sitesi 1514 cd.
No.4 Yenimahalle, Ankara

AKÇAĞ BASIM YAYIM PAZARLAMA A.Ş.
Cumhuriyet Mahallesi Selçuk İş Merkezi
Tuna Cad. No.: 8/1 Kızılay-Çankaya/Ankara

Tel. : 0 312 432 17 98 - 433 86 51
Faks: 0 312 432 28 52

www.akcag.com.tr
akcag@akcag.com.tr

ROMANDA KİŞİLER DÜNYASI

(Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)

EDİTÖRLER

Ramazan KORKMAZ

Veysel ŞAHİN

AKÇAĞ

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR **8**
ÖNSÖZ **9**

SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANLARINDA KARAKTERLER/
KİŞİLER DÜNYASI **11**
Ramazan KORKMAZ

İSTANBUL'UN BİR YÜZÜ ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **25**
Veysel ŞAHİN

ARABA SEVDASI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **45**
İbrahim KAVAZ

SİYAH GÖZLER'DE SİMGESEL KİMLİK İLE İMGESEL BENLİK
ARASINDA SIKIŞAN ŞAHISLAR **65**
Cafer ŞEN

ATEŞTEN GÖMLEK ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **93**
Alev SINAR UĞURLU

İRONİK BİR YABANCILAŞMA KURGUSU:
YABAN ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **111**
Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ

ÜÇ İSTANBUL ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **131**
Kamuran ERONAT

ATEŞ AĞACI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **157**
Nurullah ÇETİN

FARKLI VE ÇOKLU ANLATIMLA YARATILAN ADAM/LAR:
FAHİM BEY VE BİZ **171**
Nesrin KARACA

SÜRGÜN ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **197**
Yeliz AKAR

KÜRK MANTOLU MADONNA ROMANININ KİŞİLER DÜNYASI **217**
Cafer GARİPER

KESKİN ZITLIKLARIN KURGULANMASI:
YALNIZIZ ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **233**
Sabit BAYRAM

KAYIP ARANIYOR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **251**
Servet TİKEN

SAFLIK İRONİSİ:
ONLAR DA İNSANDI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **263**
Ümmühan BİLGİN TOPÇU

KURTLAR SOFRASI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **285**
Mehmet ÖZGER

KARAKTER YAPILARI AÇISINDAN
DEVLET ANA ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **301**
Mutlu DEVECİ

TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **319**
M. Fatih KANTER

BİR KADININ PENCERESİNDEN ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **341**
Şeyma B. KURAN

ŞAFAK ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **365**
Sema ÇETİN BAYCANLAR

KİMSE VE O/HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM ADLI ROMANLARDA
KİŞİLERİN KENDİLİK ARAYIŞI **377**
Şahika KARACA

OSMANCIK ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **399**
Mustafa KARABULUT

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI **415**
Gökşen YILDIRIM

KURGUNUN ÜRETTİĞİ ÖZNELER:
YENİ HAYAT ROMANINDA KİŞİLER 433
Ülkü ELİUZ

VİRAN DAĞLAR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI 455
Eylem SALTIK

KASSANDRA DAMGASI: MODERN ÇAĞIN MİTİK/ EPİK KİŞİLERİ 477
Şaban SAĞLIK

KUMRAL ADA MAVİ TUNA ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI 503
Oğuzhan SEVİM

SELANİK'TE SONBAHAR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI 523
Abide DOĞAN

ÖDÜNÇLENMİŞ KİŞİLİKLER: AYDAKİ ADAM TANPINAR..... 543
Yasemin BAYRAKTAR

KUŞLAR YASINA GİDER'DE DEĞER VE SİMGE KİMLİKLER..... 559
Fatih ARSLAN

KISALTMALAR

Bs.	: Basım
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Edt., Edöt.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
K.B.Y.	: Kültür Bakanlığı Yayınları
P.,pp	: Sayfa
s.	: Sayfa.
S.	: Sayı
T. T. K. B.	: Türk Tarih Kurumu Basımevi
Vb.	: Ve Benzerleri
Vd.:	: Ve Diğerleri
Vol., V.,	: Volume- Cilt
Yay.	: Yayınları
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

ÖNSÖZ

"Sureta nakl-i hikayet görünür
Lakin erbabına hikmet görünür"

Maarif Nazırı Kemal Efendi

Ulusların yaşam perspektifleri, bütünüyle sanat eserlerine özellikle de edebiyatına yansır. Bu bakımdan Türk edebiyatı, sonsuz zaman sularında yüzen Türk ruhunun kendini seyrettiği bir endam aynası gibidir; tarihsel süreç içerisindeki bütün varoluş atılımları, inkılapları ve inkırazları, bu sonsuzluk denizindeki yansımalardan okunabilir, izlenebilir. Türk edebiyatı, Türk ruhunun ve medeniyet tarihinin estetik nitelikli hülasasıdır. Bu hülasa, her devrin özüne mahsus anlatı olanakları, türleri, tipleri ve izlekleri ile kendini gösterir.

Roman türü, Türk edebiyatına Tanzimat denen büyük medeniyet değişim hamlesi ile girmiş; öncelikle tercüme ve adaptasyon sonra da basit bize ait uyarlamalar ve telif eserlerle kendi yolunu bulmaya çalışmıştır. Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan 1862'de yaptığı ilk tercüme eser *Telemak*'ın önsözüne, devrin Maarif Nazırı Kemal Efendi,

> *"Sureta nakl-i hikayet görünür/*
> *Lakin erbabına hikmet görünür"*

dizelerini yazar. Yani öyküleme gibi görünen bu anlatıda aslında 'hikmet' vardır, diyerek, başka türlü düşünmeye karşı gelecek eleştiriyi, direnci baştan kırmaya çalışır. Zira, toplumlar kolay değişmezler; her değişim, büyük bir dirençle karşılaşır; bu direncin, varlığın sürekliliğini koruma bakımından yararı var ise de, aşırı korumacılığın da ateşi yanar halde tutmak yerine külü muhafazaya dönüşmesi halinde, içinde yine ölümcül tehditler barındırdığını söyleyebiliriz.

Telamak önsözündeki "aslında hikâye gibi görünse de bu bir hikmettir" ifadesi, en azından alışılmış anlatılar dışındaki hikâye anlatmanın hoş karşılan-

madığını gösteren bir ibaredir; bir tür özür dilemedir. Gerçekten de yıllarca Arabın ve Farsın öykülerini yeniden yeniden yazarak/üreterek artık başka türlü göremez, düşünemez ve yaratamaz hale gelen Türk muhayyilesine yeni kapılar açmak da zorlu ve riskli bir iştir. Basit bir roman çevirisinde bile, "hikmet"i delil gösterme, muhtemel bir suçlamayı bertaraf etme çabasının ürünüdür.

Bütün pratik zekâlarına rağmen Türklerin dillerine, kültürlerine ve kimliklerine çabucak yabancılaşma temayülünde oldukları hususu, Orhun Yazıtlarındaki ana vurgulardan da birini oluşturmaktadır. Lakin buna rağmen Tanzimatla beraber aynı hataların; ilk roman tipleri, konuları ve yaşam algısı itibariyle Fransız kültür muhiti çerçevesinde devam ettiğini görüyoruz.

Cumhuriyet döneminde yürütülen *Halka Doğru* gidiş düşüncesi, yapılan yazı devrimi ile birlikte Türk anlatı geleneğine yeni ufuklar açar; tarihi yapan ve yaşayan Anadolu insanı, artık edebi eserlerin öznesi olmaya başlar. Türk dili, tarihinde olmadığı kadar metinlere akar; dil, dünyasında doğurup büyüttüğü insanları/tipleri de değerleriyle birlikte yazının dünyasına taşır. Türkçe, biçimsel kısıtlamaları aştıkça evine/metinlere daha emin adımlarla döner.

Türk romanı, ilk zamanlar Avrupa romanından tip ve izlek ödünçlemeleri alarak ilerlese de zamanla kendi mecrasını bulmayı başarır ve -bütün eleştiriler bir yana- Nobel alacak anlatılar üretir.

Böylesine büyük bir serüvenin ikinci derecede önemli olan kısmı ise, Türk anlatı geleneğine yönelik yapılan teorik çalışmalardı. Türk destan, mit ve masallarının arketipsel yapısı ve mitopetik dünyasının henüz tam olarak incelenmediği dikkate alınır ise, teorik çalışmaların ne kadar önem arz ettiği daha iyi anlaşılır.

Romanda Kişiler Dünyası adlı incelenme, daha önce yaptığımız ***Romanda Mekân*** çalışması ile birlikte teorik eksikliğimiz üzerinde birlikte düşünme egzersizidir. Projeye katılan çok değerli bilim insanlarımız, hazırladıkları yazı ile *karakter* merkezli yapılacak roman incelemelerine katkı sunmaya çalıştılar; kendilerine bu çalışmaya desteklerinden dolayı ayrı ayrı teşekkür ediyoruz.

Bu çalışmada bize yardımcı olan Fatma TOPDAŞ ÇELİK hanımefendiye ve eserin basımını gerçekleştiren Akçağ Yayınevi yetkilerine teşekkür ederiz.

EDİTÖRLER

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ
Doç. Dr. Veysel ŞAHİN

SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANLARINDA KARAKTERLER/KİŞİLER DÜNYASI

*Ramazan KORKMAZ**

GİRİŞ

Öykülemeye bağlı yazınsal metinlerde entrik kurgu, tematik güç ve karşı güç adlı iki temel ögenin çatışması üzerine inşa edilir. Entrik kurgu, yazarın benimsenmiş değerlerini, doğrularını kısaca bütün etymon spritüalini temsil eden tematik güç ile olumsuzladığı değer, kabul ve inanışlarını yansıtan karşı gücü üç temel görüntü seviyesinde karşımıza çıkarır; bunlar kişiler, kavramlar ve simgeler düzlemidir.

Romandaki kişiler düzlemi, entrik kurguyu oluşturan güçlerin en görünür yüzüdür; iyiliğin ve kötülüğün, cesaretin ve ihanetin, inancın ve tereddüdün okuyucuyla doğrudan konuştuğu, yaratıcı ruhun (etymon spirtuel) ete-kemiğe bürünmüş biçimleridir. O yüzden kişiler dünyasına bağlı anlatılar, özellikle karakter unsurunun sentezleyici olmadığı romanlarda entrik kurguyu doğrudan açımlayan ve anlatının derinliğini, gizemini çabucak ele veren yapılardır; yalnızca karaktere dayalı anlatıların doğrudanlığı, eserin gücünü zayıflatır ve okuyucudaki merak duygusuna zarar verir. Entrik kurgunun ikinci önemli görüntü seviyesi; aşk, sevgi, inanma, yabancılaşma, ihanet, cesaret, vefa, erdem gibi terimlerin ördüğü kavramsal düzeydir. Kavramsal düzlemde, genellikle düşünce sentezleyici romanlar yazılır; bu romanların başarısı, anlatıcının ideolojik angajmana kendini tam olarak açıp açmamasına, özgür iradesini teslim edip etmemesine bağlıdır. Kavramlar düzleminde gelişen bir anlatı ekseni, genellikle medeniyet krizlerinin yaşandığı geçiş dönemi toplumlarındaki çatışmaları, derin kırılmaları ve büyük kriz durumlarını anlatır; bir kültür romanı

* Maltepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Maltepe /İstanbul. r_korkmaz@hotmail.com

özelliği taşır. Bu romanlarda edebiyat sosyolojisi ve felsefesi açısından pek çok malzeme vardır.

Sembolik düzlem ise, anlatılardaki en yüksek düzeyli anlatımın örgütlenmesini temsil eder; insan ruhunun büyük kırılmaları, coşkusu, sevinci, sonsuz kederi ve erdemi, daha çok sembollerle kendini ifade eder; semboller bu yüzden ima ile konuşmanın, derin ve/ya zengin konuşmanın göstergesidir. Anlatı türlerini bir bütün olarak düşündüğümüzde; Aşk'ın Hüsn' e olan durdurulmaz yönelimini, aşkın da tanımı olabilecek "*Buzdan bir kayıkla ateşten deryalara açılmak*" şeklinde üst bir dille beyan eden Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ını sembolik anlatmanın zirvesi olarak görmek mümkündür.

Bu üç düzlem, dünya edebiyatının klasikleri sayılan büyük romanlarda üst üste kesişir; Tanpınar'ın *Huzur'u*, Aytmatov'un *Gün Uzar Yüzyıl Olur'u*, Balzac'ın *Goriot Baba*'sı ve Victor Hugo'nun *Sefiller*'i bu tür anlatıların karakteristik örnekleridir. Zamanın süzgecinden geçerek kendini kanıtlamış romanların hemen hemen tamamı, üç büyük anlatı düzlemini de başarıyla kendinde özümsemiştir. Yazarın büyüklüğü, farklı enstrümanlardan oluşan büyük bir orkestrayı tanrısal bir sabır, tevekkül ve tarafsızlıkla yönetmesine bağlıdır. Bir anlatı dünyasında bağımsız kişilikler dünyası kurgulamak, örgütlemek ve yüksek bir inandırıcılık başarısıyla onu çağlar ötesine taşımak, gerçek anlamda yaratıcı bir deha ister.

Sabahattin Ali, Cumhuriyet dönemi Türk anlatısının en güzel öykülerini yazan sanatkârlardan biridir. Onun romanlarındaki kişiler dünyası, dönemin insan potansiyelini, entelektüel birikimini, bürokratik yapısını ve sosyo-psişik çıkmazlarını yansıtırken bize pek çok açıdan da rehberlik yapar. Sabahattin Ali'nin romanlarındaki kişiler dünyası, W. J. Harvey'in de üzerinde durduğu başkişiler, norm karakterler, kart karakterler ve fon karakterler başlığı altında karakter yapılarına göre incelenecektir.

1. Romanlarda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişiler

Anlatı metinlerinde özellikle de romanda, entrik kurgunun kişiler düzlemindeki temeli başkişi üzerine kurulur. Başkişi, anlatının bir bakıma varlık nedenidir ve mutlaka tek kişidir. Sözgelimi *Leyla ve Mecnun*'da Mecnun'a dönüşen Kays, *Aslı ile Kerem*'de bütün varlığını Aslı'yı görmek üzere feda eden Kerem, *Goriot Baba*'da ölüm döşeğinde kızlarını görmek hasretiyle yanan ve babalık hukukunu sorgulayan Goriot Baba, *Huzur*'da büyük bir medeniyet krizinin açtığı yaraları Nuran'ın aşkıyla hafifletmeye çalışan Mümtaz birer başkişidir.

Anlatılarda veya filmlerde ismin önce söylenmesi/yazılması başkişiyi belirtmez. Özellikle postmodernizmdeki merak odaklanmasını parçalayan çoğulcu yapı ve/ya norm karakterleri çok güçlü olan romanlarda, birden çok başkişi varmış gibi görünse de özünde ana temayı kavramlar ve nesneler düzleminde temsil eden kişi, başkişidir ve tektir. Başkişiler, her zaman insan olmak zorunda değildir; bazen bir hayvan, bir cansız nesne veya bir kavram da olabilir.

Anlatılardaki eyleyenler ekseninin ana çekirdeğini oluşturan ve okuyucunun tepkilerini yönlendiren başkişiler, bakış açısının anlatıcıya tanıdığı olanaklar içinde gelişip değişebilir, boyut kazanabilir ve dramatik bir karaktere dönüşebilirler.

Romanda bütün boyutlarıyla anlatılan başkişiler, iç dünyaları ve hayatları ayrıntılarla anlatıldığından diğer karakterlerden kolaylıkla ayrılırlar. Başkişiler, çatışma ve değişme süreci yaşayan, toplumda birey olarak varlığını sürdüren ve tepkilerimizi sürekli olarak yönlendiren kişilerdir .(Stevick, 1988: 183)

Romanda en ilgi çekici sorunların ortaya atılmasını sağlayan başkişiler, tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılmasına hizmet ederler. Zaten romanın yazılış amacı ve varoluş sebebi de onlara hayatiyet kazandırma düşüncesine dayanır.

Sabahattin Ali'nin romanlarına bu yönüyle bakıldığında; *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf, *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer, *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif Efendi birinci derecedeki (protagonist character) kahramanlardır.

Kuyucaklı Yusuf'taki Yusuf, başkişi olduğu için diğer roman kahramanlarının tanıtılması, Yusuf'un onları tanıma sırasına ve onlar hakkındaki intibalarına göre yapılır. Sözgelimi yazar, Salahattin Bey'i, Muazzez'i Şakir'i, Hacı Ethem'i ve diğer karakterleri Yusuf ile ilişkisinin biçimine, mahiyetine ve sırasına göre yansıtır. Köyün saf ve tabi ikliminden kopup şehre gelen Yusuf, Kuyucak'tan ayrıldığında kimsesiz bir çocuk olmasına rağmen, belli bir hayat anlayışına ulaşmış ve bu kısacık dönemde "metin" ve "vakur" bir kişilik kazanabilmiştir. Yusuf'un bundan sonraki hayatı bu kişilik yapısı üzerinde gelişecek ve bütün bu meziyetleriyle Yusuf, kendisine ters gelen ve ahlaken yozlaşmış şehir insanına karşı savaşacaktır.

Yusuf'un bütün macerası, üç önemli evre geçirir;

I. Kuyucak'ta kişiliğine ait esaslarının belirlendiği çocukluk dönemi. Yusuf'un roman boyunca gösterdiği tepkiler, bu dönemde onun benliğine kodlanmış bilgilerce yönlendirilmektedir.

II. Şehir hayatını ve yozlaşmış değer yargılarını tanıdığı, onlarla kendisi arasında mukayeseler yaptığı dönem. Bu dönemde Yusuf, hem kendisi ile hem de

çevresi ile çift taraflı bir uyumsuzluk içindedir. Zaman zaman iç âlemine dalıp kendisi hakkında düşündüğünde, aklından: "Hayatta ne iş tutabilir(im)? Hangi sanatı öğren(dim)?" (K.Y., s. 148) gibi sualler geçmektedir. Bu sualler Yusuf'un arayış içinde olduğunu ve kendini bulma süreci yaşadığını gösterir. Fakat bu süreçte Yusuf'un doğrudan doğruya veya iradi olarak kendini yönlendirdiği söylenemez. O, daha çok olayların akışı ile kendini bulmaya çalışan; olayların gelişimini, gerilimin uç noktalarına kadar yalnızca seyreden pasif bir tiptir. Fakat onun pasifliğinde bile, tabiata mahsus vahşi ve soylu bir gücün potansiyel birikimini sezmek mümkündür. Yazarın başarısı, bu doğal gücün derinliğinde yatan enerjiyi, sosyal olayları/ilişkileri kendiliğinden açığa çıkarma becerisinde yatmaktadır.

III. Yusuf'un kendini bulma sürecinde bir merhale kat ettiği ve kafasında daha önce cevap bulamadığı soruların yavaş yavaş aydınlığa kavuştuğu dönem. Ne var ki, bu dönemde, çatışmaları hem kendisi, hem de çevresiyle daha aktif ve radikal bir ivme kazanmasına rağmen son bulmayacaktır.

Öyleyse Yusuf, romanın başkişisi olarak önce; "Kendisinin dünyaya bir iş için geldiğini hissed(er); fakat bu işin ne olduğunu bilem(ez)", "etrafında kendisine "bu benim işim!" dedirtecek bir şey görem(ez)." (K.Y., s. 199) Ve "yerini bulamamanın azabını bütün teferruatıyla" ruhunda hissed(er) bir durumda iken, daha sonra; "bu ömrü başka birinin yaşadığını san(an), çocukluğu(nu), delikanlılığı(nı), etrafıyla olan muhabbetlerini hep yabancı bir dünya ile yapılan temaslara benze(ten)" (K.Y., s. 265) bir insan haline dönüşür.

Özellikle Yusuf'un, mahalle çocuklarının kovaladığı an ile özdeşleştirilerek anlatımı, onun, çevreyle arasındaki uyumsuzluğu ve yabancılığı daha iyi dramatize etmek için kullanılan güzel bir vaka anektodudur;

> *"Tıpkı o arı gibi hem kuvvetli, hem zayıftı. Tıpkı onun gibi etrafını insafsız kimseler sarmıştı. Zehrini akıtmasına imkân vermeden onu kıskıvrak yakalıyorlar ve müdafaa vasıtalarını elinden alıyorlardı."* (KY., s. 265-266)

Bu yönüyle Yusuf, tabiatın saf, bozulmamış gücünü ve soylu değerlerini bir insan olarak kişiliğiyle temsil eden, ideal bir değer durumundadır. Belki de, Berna Moran'ın ona "soylu vahşi" (Moran, 1990: 17-35) demesi, tabiatla aralarındaki bu asli benzeşmeden dolayıdır.

İçimizdeki Şeytan romanının başkişisi, iradesizliği ile tam bir kart karakter özelliği taşıyan Ömer'dir. Roman, Ömer'in ferdi plandaki tezatları ve buhranları üzerine kuruludur; yazar Ömer'in şahsında 1940'ların Türkiye'sindeki aydın ve entelektüel kesimin ideolojik açıdan eleştirisini yapar. Zayıf ve iradesiz

karakterinden dolayı Ömer kendisi ve dış dünya arasındaki çatışmaya karşı sağlam bir duruş sergileyemez. Yazar, Ömer'i, şöyle tarif eder;

> *"Ömer'in bütün karakterini bu bir tek "dayanamadım!" kelimesinde hülasa etmek mümkündü."* (İ.,Ş., s. 201)

Romanda hayatının üç aylık dönemi anlatılan Ömer'in, gelecekten planlı hiçbir beklentisi yoktur. Bu yönüyle Ömer, Yusuf a benzer.

Ömer;

> *"Ben bu değilim... Ben başka bir şey olacağım.."*(İŞ., s. 60).

> *"Bugüne kadar ne yaptığımı düşündüm. Bir sıfırdan başka netice alamadım..(..) Ne gayem, ne düşüncem vardı."*(İ.Ş., s. 216).

Yusuf;

> *"Yusuf ne yapacağını bilemiyordu. Bugün her şeyin başka bir çehre alacağını, bir şeyler olması lazım geldiğini seziyor, fakat sarih ve kati hiçbir şey düşünemiyordu."*(KY., s. 165).

Burada her iki kahramanın da "bugün" kavramını esas alarak düşündüğü; "yarına veya "geleceğe" yönelik tasavvurlarının olmadığı, dolayısıyla romanda tek bir düşünceyi temsil eden kart karakterlere benzedikleri söylenebilir.

Ancak romandaki vaka birimleri ardışık incelendiğinde; kahramanların, roman boyunca içten ve kendiliğinden (spontone) gelişen kısmi bir değişim süreci yaşadıkları görülür. Bunu kahramanlara ait iki aşamalı farklı ifade biçimlerinden anlamak mümkündür:

Birinci aşama; Yusuf için kullanılan "bilemiyordu", "düşünemiyordu", "göremiyordu", "anlayamıyordu" ibareleriyle dikkatlere sunulurken; bu aşama Ömer'in tanımlanmasında "bilmiyorum", "Hiçbir şey istemiyorum", "Müthiş bir gevşeklik içindeyim", "üşeniyorum", "sürüklenip gidiyorum" ifadeleriyle karşımıza çıkar.

Her iki ifade biçiminde de; hayatın müşterek yürüyüşüne ayak uyduramamış, dolayısıyla hayattan kopmuş pasif ve bedbin tiplerin kendileri ve dış dünya hakkındaki intibalarına tanık oluruz.

İkinci aşama: Yusuf, "düşünüyor ve düşündükçe aczini daha çok anlıyordu", "düşünüyordu", "karar vermişti", "sanıyordu", "anlıyordu", "istiyordu" sözleriyle daha iradi bir insan olarak tanıtılırken; Ömer de kısmi bir oranda değişir ve "düşündüm", "biliyorum" "anladım", "değişeceğim" vs. gibi ibarelerle bu değişimini dışa yansıtır.

Fiil zamanlarındaki bu farklılıklar ve ifadelerin uğradığı anlam değişmeleri, kahramanların bilinçsiz bir durumdan daha bilinçli bir duruma geçişlerini ifade eder. Böylece romanlardaki birinci derecedeki kahramanların en önemli özelliği olan "iç değişim ve gelişim" (Stevick, 1988: 182) çizgisi iyice tanımlanmış olur.

Raif Efendi'de bu değişim, daha ağır ve daha kaderci (the resignation plot) " (Stevick, 1988:153) bir yapıyla açıklanmaya çalışılır.

Yusuf ve Ömer, bütün pasifliklerine rağmen ileriye dönük belli birikimleri içlerinde taşıdıklarını sezdirirler. Onlar daha aktif ve bunalımlı olmakla birlikte daha erkeksidirler. Oysa Raif Efendi, okuduğu romanların tesirinde kalmış 24 yaşında bir çocuk gibidir (İ.Ş., s. 86), ve Maria Puder, onu; "pek çocuk, daha doğrusu pek kadın gibi" (İ.Ş., s. 122) bulur. Bu yüzden kendisini çevreleyen şartlara ve kaderine sonuna kadar "tabi" olan, aciz ve küskün bir karakterle karşılaşırız. Büyük bir teslimiyet görünümündeki bu tabi olma hadisesi, aslında bir tevekkül niteliği taşımak yerine, bedbin bir insanın hayattan küsüp kendi iç dünyasına çekilmesiyle ilgili psikolojik bir değer taşımaktadır.

Sabahattin Ali'nin birinci derecedeki roman kahramanlarının hemen hepsi, aynı çıkmazın içindedirler; yalnızlıklarını ve mutsuzluklarını sona erdirmek için girişimde bulunmak yerine pasif kalmayı, şartlara "tevekkülana" boyun eğmeyi tercih ederler. Ama bu tevekkülleri güçlü bir inançtan ya da idealizmden beslenmek yerine, daha çok kendi acizlikleri ve acı çekmeyi seven melankolik kişiliklerinden kaynaklanır. Yani romanlarda görülen; "mukadderata sessiz mutavaat"(Kuyucaklı Yusuf, s.152) fikri, kadere inanmaktan değil, aksine tutunabileceği bütün değerlerini kaybetmiş, yalnızlığa itilmiş, pasifize olmuş silik insanların kuru avuntuları biçiminde tezahür etmektedir.

Bu bakımdan üç kahramanın ortak özellikleri, farklılıklarından daha çok olduğu için, bütün romanlarda âdeta tek bir insan tipiyle karşılaşırız. Bu tipin en önemli özellikleri şunlardır;

I- Çevreyle yeterli ve sağlıklı iletişim kuramama dolayısıyla içe kapanık, suskun ve bedbin bir karakter yapısında olmaları;

> *"Bana öyle geliyor ki, hakikatten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek"* (İŞ., s. 13)

II- Gerçekte pasif yapıda ve ağır işleyen bir zekaya sahip olmalarına rağmen, kendilerini diğer insanlardan daha zeki, daha farklı görme tutkusu; kahramanlar, belki de hep bu yüzden, ısrarla ve sıklıkla "zeki" olduklarını beyan edip dururlar.

III- Sabit ve donuk bakışların sıkça kullanılması, kahramanların algılama, düşünme aksaklıkları gibi nevrotik sapmaları olduğunu sezdirir;

"Kendilerine sabit gözlerle bakan küçük bir çocuk görmüşlerdi" (KY., s. 23).

"Yusuf gözlerini bu yaraya dikti ve belki yarım saat, hiç kıpırdamadan baktı.." (KY., s. 283).

Yusuf:

"Dudaklarını ısırarak odanın karanlık duvarlarından birine gözlerini dikti ve saatlarce öyle kaldı.." (KY., s. 195).

"Ömer (·.) karşısındakine sabit gözlerle bakarak derin bir nefes aldı" (İŞ., s. 78)

Ömer:

"Ömer (..) sadece gözlerini Macide'nin yüzüne dikip susuyor(du)." (İŞ., s. 309)

"(..) oradaki sıraların birine oturarak gözlerimi bir karşıma bir de yoruldukları zaman önüme çeviriyordum." (KMM., s. 74).

Raif:

"(Maria Puder, Raif Efendi'ye söyler) Öyle garip bir dikkatle baktınız ki, gelip geçenlerin bile tuhafına gitti." (KMM., s. 95).

Burada üç kahramanın da, ortak olarak 'sabit ve donuk bakışlar' nevrozunda birleşmeleri, standart akli ölçülerden kısmi obsesif bir sapmaya işaret etmektedir.

I- İnsanları, daha doğrusu toplumu kötü görerek onu suçlama ve ondan kaçış;

"(Raif Efendi) İnsanlar, birbirinden hiçbir şey anlamayan insanlar, beni buradan da kaçırıyorlardı(KMM., s. 76).

"(Ömer) Bir insan diğer bir insana kötülükten başka ne yapabilir? (İŞ., s. 213)

"(Yusuf) Şu anda bu koskoca dünyada üzerinde kendisini düşünen bir tek kişi bile olmadığına o kadar emniyeti vardı ki,..."(KY., s. 109)

Aslında burada kötü olan genel anlamda insanlar değil parçalanmış bir kişiliği yaşayan kahramanların hayata ve insanlara bakış tarzındaki bedbinliktir. Onlar, hep yarım bir insan olarak sunulup ferdi derinliklerine çok boyutluluk kazandırılamadığından dolayı insanda "gerçek olmayan sterotip" (Stevick, 1988: 180) kahramanlar imajı uyandırırlar. Dolayısıyla bu tiplerin tam olarak yorumlanabilmesi için *"Norm karakterlere"* ihtiyaç duyulur.

1.2. Norm Karakterler

Romanda, başkişilerden sonra bireysel planda en çok boyutlu olan ve en fazla derinliği olan kahramanlar norm karakterlerdir. (Stevick, 1988: 184) Bu karakterlerin tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak gibi görevleri olduğu kadar, birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtma, somutlaştırma gibi işlevleri de vardır. Norm karakterler, romanda bir bakıma başkişiye tutulmuş bir aynadır; başkişi, eksikliklerini norm karakter aracılığıyla görür/bilir ve gelecek vizyonu kazanır; başkişinin başarı veya başarısızlığı, onu bir bakıma geleceğe hazırlayan norm karakterinin/karakterlerinin başarısına ve/ya başarısızlığına bağlıdır. Norm karakter, zorluklar karşısında tükendiğinde başkişinin gücü, korktuğunda cesareti, sustuğunda ise konuşan dili/vicdanı olur. Norm karakter bu yönüyle eserin dolayımlayıcı öznesi konumuna yükselir. Norm karakterler, başkişilerin eksik yönlerini tamamlayan, bu yüzden de 'protagonists karakter'lere yakın bireysel bir derinlik kazanan insanlardır.

Bu bakımdan *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf'un bilmediği bozulmuş dejenere olmuş bürokratik yapıyı çok iyi bilen, eleştiren ama değiştirmeye gücü ve iradesi yetmeyen Kaymakam Salahattin Bey, sessiz, dile gelmeyen gizli bir aşkın varlığı ve Yusuf'un en çok korumaya çalıştığı masumiyeti temsil eden Muazzez; *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer'in melankolik saplantıları dışındaki gerçek dünyayı objektif olarak gören ve Ömer-Macide ilişkisini anlatmaya çalışan Bedri; *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif Efendi'yi "çocuksu ve kadınsı" bulan ve onun bu eksiğini tamamlayarak daha müspet bir yönde inkişaf ettiren Maria Puder, romanlardaki norm karakterleri oluşturmaktadırlar. Yazar üç romanda da norm karakterlerle başkişi arasında zıt yönlü ama birbirini bütünleyici bir ilişki kurar. Kimi zaman ise bu kişilere sözünü emanet eder. (Aktaş, 1984: 137-138) ve onları kendi adına romanda konuşturur. Sözgelimi ruhi bir bunalım yaşayan Ömer, çevresinde olup bitenleri objektif bir gözle değerlendiremez. Yazar bunu çeşitli vesilelerle Bedri'ye yaptırır. Herhangi bir vesileyle devrin "münevver" denilen aydın kesimi anlatılırken, onlarla 'hemhal' olan Ömer yerine daha çok Bedri konuşturulur. Zira Ömer, zayıf iradeli ve bunalımlı bir tiptir. Gerçek ve objektif

bir değerlendirme yapabilecek durumda değildir. Bu yüzden yazar, sözünü, daha iradi bir insan olan Bedri'ye teslim eder ve onun aracılığı ile konuşur;

> *"Bizim bu münevverler (...)*
>
> *Bu adamların hepsi büyük bir tezat ve ikilik içinde çırpınıyorlar.*
>
> *Hiçbiri sırtında taşıdığı ve muhafazaya mecbur olduğu mevki veya paye ile ahenk halinde yaşamıyor, (..) şahsiyetleri kırpıntı bohçası gibi. Her şeyleri iğreti.(..) Fakat bu efendilerin hiçbiri kendisi değildir. Hiçbiri insanı insan yapan şeyin şahsiyet olduğunu, bütün ilimlerin, bütün tecrübelerin yalnız bunu temine yaradığını anlamamıştır.(..)*
>
> *Buna mukabil, piyano dersi verdiğim sekiz yaşında bir çocuk, eğer ailesi tarafından gayret edilip kuşa benzetilmemiş ve tabii halinde inkişafa bırakılmışsa, benim gözümde birçok büyük muharrir ve mütefekkirlerden daha alaka verici bir mahlûktur."* (İŞ., s. 312-314)

Romanlarında bu tür konuşmaları, uzun tiratlar halinde vermeyi esas alan yazar, Bedri aracılığıyla, Ömer'in göremediği şeyleri kendisi söyler. Böylece Bedri, Ömer'in aşırı melankolik yapısını kontrol altında tutmaya çalışan, zaman zaman onu yönlendiren 'akıl' ve 'sağduyu' işlevini icra etmiş olur. Ne var ki, İçimizdeki Şeytan'ın bu norm karakteri de, aşırı sübjektivizmden kurtulamadığı için; fazla bir derinliği olmayan tek boyutlu bir insan olarak kalmıştır. Yazar, karşı güç grubuna topladığı 'fikir, insan, sembol' ne varsa hepsini, hiçbir müsamaha göstermeksizin Bedri aracılığıyla eleştiri yağmuruna tutar. Ancak bu eleştiriler, roman atmosferine has seviyeli bir tutarlılığa sahip olmaktan öte, özellikle 259-260 ve 308-312 sayfalarda, âdeta bir 'sövüş' ve 'kör bir karalama' halini almıştır. Mesela, 308. sayfada karşı güce mensup insanlar için, "budala", "dalavereci", "maceraperest", "satılmış", "cahil", "korkak" gibi aşağılayıcı sıfatlar tek bir paragraf içine toplamış, daha doğrusu bu sıfatları üst üste yığmıştır.

Yazar, buna neden gerek görmüştür?

Devrin (1938-1941), siyasi bir nitelik taşıyan fikrî kavgaları ve *İçimizdeki Şeytan* adlı romanın -pek çok araştırıcının belirttiği gibi- (Özkırımlı, 1968: 179) tezli bir eser niteliği taşıması da dikkate alınırsa; yazarın, norm karakter olan Bedri aracılığıyla romanda, kendi doğrularını savunduğunu ve yine bu insanın varlığıyla kavgasını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Yazarın bu tavrı, karakterlere kendi hayatlarını yaşama ve yeteneklerini gösterme imkânı vermediğinden, romanın edebî değerini azaltan olumsuz bir yaklaşım niteliği taşımaktadır.

Kürk Mantolu Madonna romanında norm karakter Maria Puder ise, yalnız, mutsuz, içe kapanık, sevgiye ve şefkate ihtiyaç duyan Raif Efendi için anlık

ve kısa süreli de olsa mutluluk ve aydınlanma kaynağıdır. Maria Puder, "Beni hayatımda hiç kimse sevememişti" (K.M.M. s., 151) sözleriyle yaşamındaki boşluğa ve sevgisizliğe dikkat çeken Raif Efendi'yi ilgisi, desteği ve yakınlığıyla iyileştirir. Maria Puder, Raif Efendi'nin "Tamamen yalnızım (....) Bütün dünyada yalnızım." (K.M.M.s., 151) gibi olumsuz kuşatmalarla dolu düşüncesini değiştirerek sığınabileceği bir değer haline dönüşür. Herhangi bir çıkar gözetmeksizin samimi ve içten bir bağlılığın yansıması olan Raif-Maria Puder ilişkisi,- her ne kadar ayrılıkla neticelense de- Raif'in dış dünyaya dönmesini sağlayan moral ve teselli kaynağıdır.

Kuyucaklı Yusuf'ta ise norm karakter Salahattin Bey, Yusuf'un hızla akıp giden "müşterek hayatın" içine katılmasına, toplumu tanımasına ve kendisi olarak yaşamı kazanmasına yardımcı olur. Salahattin Bey, fazlasıyla pasifize edilmiş bir karakter olan Yusuf'u zor ve sıkıntılı zamanlarda motive eden, değişen koşullara adapte olmasını mümkün kılan gücün adıdır. Muazzez ise hedef obje konumundadır; dış dünyanın dağdasında sıkışıp kalmış Yusuf'u sevgi ve aşk gibi değerler üzerinden onaran ve hayata tutunmasını sağlayan kişidir. Birine ait ve sahip olma hissini güçlendiren Muazzez, Yusuf'a göre bir kadın olmaktan çok masumiyet ve saadet gibi kavramların sembolüdür. Bu bakımdan hem Salahattin Bey hem de Muazzez, temsil ettikleri değerler itibariyle başkişi Yusuf'u yönlendirici işlevi olan norm karakterlerdir.

1.3. Kart Karakterler

Romanda tek bir özelliğin sembolü olan kart karakterler (Stevick, 1988: 184) her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler ve değişmezler. Anlatıda en çok imaj oluşturmaya yarayan tipler, kart karakterlerdir; çünkü bir defa tanımlandıktan sonra artık aynı duygunun kişileşmiş biçimi olarak karşımıza çıkarlar ve okuyucuyu asla yanıltmazlar.

Bu tür roman kahramanları, "yalınkat bir kişiliğe" sahiptirler; tek bir duygunun, içgüdünün, refleksin, kişileşmiş biçimidir; genellikle 'hedef obje'ye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer alsalar da ülkü değerleri temsil eden kart karakterlere de sıkça rastlamak mümkündür; hatta bazen başkişinin bile kart karakter olduğu (Anayurt Oteli, Don Kişot v.b.) başarılı anlatı yapıları da mevcuttur. Kart karakterlerin mizaç olarak değişmemesi, hem yazar için hem de okuyucu için büyük kolaylıklar sağlar. Yazarın sürekli el altında tuttuğu bu karakterlerin moral ve fizikî tanımları en çok bir defa yapılır ve romanda, temsil ettikleri duygu değerleri söz konusu olunca hemen devreye sokularak okuyucu zihnindeki hazır imajın harekete geçmesi sağlanır.

Kuyucaklı Yusuf'ta; karşımıza her çıktığında şeytani yanılmaları hatırlatan Şahinde; insanlık onurunu, gücün ve paranın emrine sunarak asalak bir kukla haline gelen Hacı Ethem, pragmatist bir zihniyetin kişileşmiş biçimi olan Hilmi Bey ve taifesi; oturmuş hiçbir değer yargısı olmayan kişiliksiz, şımarık ve dejenere bir kasaba kabadayısı olan Şakir, tek boyutlu, yalınkat kişilikleriyle kart karakterlere verilebilecek en iyi örneklerdir. *Kuyucaklı Yusuf'ta* başkişi Yusuf, metanın esiri olan Hacı Ethem, zorba ve sorumluluk bilincinden yoksun Şakir ve maddi unsurlarla kendisini tanımlayan Hilmi Efendi ile sürekli çatışma içindedir. Yusuf'un; Hilmi Bey, Şakir ve Hacı Ethem'in tuzaklarını bozarak amacına ulaşmasını engelleyen her güçle mücadelesi, dramatik aksiyona tematik ve karşı güç düzleminde boyut kazandırır. Köyünden çıkıp yeni bir çevre edinme ve var olma gayesi taşıyan Yusuf'un karşısında engel bir güç gibi duran diğer kişi ise, kaba ve doymaz bir iştiha olan Şahinde'dir. Salahattin Bey'in tüm uğraşılarına rağmen Yusuf, Şahinde tarafından sürekli dışlanır, aşağılanır; bulunduğu ortama intibak edemeyeceği gerekçesiyle Yusuf'u sindirmeye, ezmeye çalışan Şahinde kötülüğün cisimleşmiş halidir.

İçimizdeki Şeytan' da kart karakterler ise "kuvvet"in "her şey" olduğuna iman derecesinde inanan Nihat, riyakâr ve ikiyüzlü bir insan olarak çizilen yazar İsmet Şerif, fikrî bocalayışlar içinde yol bulmaya çalışan büyük şair görünümündeki Emin Kâmil, ilminin ciddiyeti ve ağırlığına layık olamayan Profesör Hikmet'tir. Güce biat eden ve insani değerleri önemsizleştiren Nihat, konformist bir bakış açısına sahip olan Hikmet, başkişi Ömer'in köksüzlüğünü, yalnızlığını ve bunalımını artırarak travmatik çöküş sürecini hızlandırırlar.

Kürk Mantolu Madonna'da ise tensel zevklerin temsilcisi durumundaki Frau van Tiedeman, kart karakter fonksiyonuna sahip kişidir. Tiedeman içtenlik, samimiyet ve masumiyet gibi iki insanı birbirine açan değerlerin varlığından habersizdir; günübirlik, anlık arzuların güdümü altındadır.

Her üç romanda da kart karakterler ortaya çıktıklarında; okuyucu, kart karakterlerin kendilerinden çok temsil ettikleri duyguyu görür. Okuyucunun duygusal tepkilerini bizzat kart karakterin kendisi değil, temsil ettiği tek bir duygu yönlendirir. Kart karakterlere, tek bir yönelime indirgenerek dondurulmuş duygu kişilikleri de diyebiliriz.

1.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, romanda en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubudur. Bunlar, roman bünyesinde yapının işlemesine yardımcı olan çarklar niteliğindedir. Forster, bu karakterlerin romanda, olayları yorumlayan bir koro görevi yaptıklarını söyler. (Stevick, 1988: 183) Prof. Dr. Şerif Aktaş'ın "dekoratif unsur

niteliğindeki kahramanlar" (Aktaş, 1984: 139) olarak adlandırdığı bu karakterler, romanın birinci derecedeki kahramanına ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar ve ancak o zaman ilgi çekici bir boyut kazanabilirler.

Fon karakterlerin en önemli nitelikleri; akılda kalmamaları, okuyucuyu derinden sarsacak eylemde bulunmamaları, hatırlanır bir yüzlerinin olmamasıdır; onların asıl varlığı, devrin toplumsal dokusunu yansıtarak okuyucudaki gerçeklik duygusunu beslemek, inandırıcılığı artırmak ve anlatının devrine ait bir gerçeklik duygusuna fon teşkil etmektir. Fon karakterlerin zenginliği, çeşitliliği ve gerçekliği, yazarın başarısıyla doğrudan orantılıdır.

Fon karakterler, Sabahattin Ali romanlarında çokça kullanılır: *Kuyucaklı Yusuf*'ta Kübra ve annesi, Seyit Efe, Bakkal Ali, Hacı Rıfat'ın İhsan, Cemal Çavuş, Kaymakam İzzet Bey, Yusuf'un Muazzez'le kaçtığı köydeki insanlar; *İçimizdeki Şeytan*›da Emine Teyze, Galip Amca, Hafız Efendi, Bedri'nin hasta annesi ve ablası; *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif Efendi'nin kaldığı pansiyon sahibi Frau Heppner, Herr Döppke, Raif Efendi›nin kendi ev halkı, hatta onun son anda karşısına çıkan Almanya›daki «sarı benizli nahif› kızı, hep fon karakterler ya da dekoratif unsur niteliğindeki kahramanlar grubuna girerler.

Bunlar, romandaki hâkim temaların açıklanmasına ve başkişilerin içinde yaşadığı sosyal ortamın belirginleştirilmesine, somutlaştırılarak okuyucuya sunulmasına yardımcı olurlar. Sözgelimi, Kübra ve annesi Yusuf'un insanlık yönünü ve içinde mücadele etmek zorunda kaldığı şartları daha iyi belirginleştirme fonksiyonu ile karşımıza çıkarlar. Yine, devrin bürokratik yapısındaki yozlaşmayı sergileyen Kaymakam İzzet Bey ve Cemal Çavuş da aynı amaçla romana sokulmuş fon karakterleri temsil ederler.

Romanlardaki sosyal ortamı oluşturan kişiler dünyası; roman kahramanlarının boyut kazanma durumlarına göre Forster'ın söylediği gibi "düz ve yuvarlık karakterler", veya W. J. HARVEY'nin karakter yapılarını esas aldığı şekliyle başkişiler, norm karakterler, kart karakterler ve fon karakterler olarak incelenebileceği gibi, meslek gruplarına göre, yaşlarına ve cinsiyetlerine göre, sosyal statülerine göre de sınıflandırılıp çözümlemeler yapılabilir. Her bir çözümleme kendine mahsus bir bakış açısı ve yöntem gerektirecektir. Önemli olan incelemenin kendi amaçları doğrultusunda tutarlı bir yapı arz etmesidir. Sabahattin Ali, romanlarındaki karakterlerden hareketle, dönemin siyasi durumu, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı hakkında çıkarsamalar yapmak mümkündür.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1984), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

ALANGU, Tahir, (1968), **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1**, İstanbul Matbaası, İstanbul.

ALİ, Sabahattin,(1980), **İçimizdeki Şeytan,** Cem Yay., İstanbul

ALİ, Sabahattin,(1943), **Kürk Mantolu Madonna,** Remzi Kitabevi, İstanbul.

ALİ, Sabahattin,(1980), **Kuyucaklı Yusuf,** Cem Yay., İstanbul.

MORAN, Berna,(1990) **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, İletişim Yay., İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1981), **"İçimizdeki Şeytan Üzerine", Yazko Edebiyat**, Şubat S.4., s.91.

STEVİCK, Philp (1988), **Roman Teorisi**, (Çev., Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay,. Ankara

İSTANBUL'UN BİR YÜZÜ ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

Veysel ŞAHİN[*]

GİRİŞ

II. Meşrutiyetin ilan edilmesinin ardından hukuk fakültesindeki öğrenciliği bırakarak *Servet-i Fünun* dergisinde gazeteciliğe başlayan Refik Halit Karay, *Guano Gübreleri* başlığını taşıyan ilk makalesini "R.H." imzasıyla bu gazetede yayımlar ve yine *Servet-i Fünun* dergisinde çalıştığı dönemlerde *Ayşe'nin Talii* adlı hikâyesi Faik Sabri'nin çıkardığı *Muhit* dergisinde (1909) yayımlanır. Refik Halit Karay'ın yazın hayatına başladığı yıllarda, bir taraftan Servet-i Fünun'a mensup şair ve yazarlardan bir kısmının bireysel faaliyetlerine devam eder. Diğer taraftan ise Tanzimat döneminin getirdiği yenilik ve yüklediği sosyal misyona bağlı olarak yazın hayatını sürdüren sanatçılar vardır. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte siyasal ve sosyal alanda büyük değişikliklerin yaşanmasıyla devrin karakterini yansıtacak ve ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte eserlerin yazılması zorunluluğu doğar ve Servet-i Fünun karşısında yeni bir edebi topluluk oluşturulur. Fecr-i Âtî adı altında toplanan bu yeni topluluğa Refik Halit Karay, dostlarının ve Galatasaray Lisesinden tanıdığı arkadaşlarının vesilesiyle katılır (Aktaş, 2004: 13-28). Refik Halit Karay, başlangıçta Fecr-i Âtî topluluğu içinde yer almakla beraber, yazın hayatının ilerleyen dönemlerinde Millî Edebiyat hareketine katılarak bu hareketin ruhuna uygun çeşitli konu ve türlerde yazdığı yazılarıyla son devir edebiyatımızın en popüler yazarları arasında yer alır (Özbalcı, 1988: 75).

Doğuştan yazar olduğunu söyleyen ve erken yaşlarda yazma işine girişen Refik Halit Karay'ın yazın dünyasını, siyasi olaylar karşısındaki tavrından ayrı

* Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. vsahin@firat.edu.tr

düşünmek imkânsızdır. Bununla birlikte "o hiçbir zaman aktif politikacı olmamıştır ama siyasî tercihleri bütün hayatının olduğu gibi yazı faaliyetlerinin de şekillenmesine zemin hazırlamıştır." (Aktaş, 2004: 32). II. Meşrutiyet sonrasındaki siyasi ve sosyal durumdan hareketle devrin siyasetçilerini eleştirmesi sebebiyle bir gazeteci olarak özellikle İttihat ve Terakki Fırkasının düşmanlığını kazanan Refik Halit, önce Sinop'a daha sonra Anadolu'nun muhtelif yerlerine sürgün olarak gönderilir, İstanbul'a döndükten sonra yaşanan olaylar sebebiyle "Yüzellilikler Listesi"ne dâhil edilerek bu kez de yurt dışına sürülür. Gerek Sinop gerekse diğer Anadolu illerinde yaşamış olduğu sürgünler sebebiyle Anadolu ve Anadolu insanını yakından tanıma fırsatı bulan Refik Halit, Türk edebiyatına *Memleket Hikâyeleri*'ni kazandırırken yurtdışında sürgünde geçirdiği yılların bir panoraması olan *Gurbet Hikâyeleri* adlı eseri de edebiyatımızda önemli bir yere sahip olur. Gazetecilik ile başladığı yazın hayatına mizah yazarlığı ile devam eden Refik Halit, hikâyelerinin dışında romanlarıyla da Türk edebiyatına çeşitlilik kazandırır. Yazın yaşamına başladığı 1908 ile ölüm tarihi olan 1965 yılları arasına yirmi roman sığdıran yazarın 1918 yılında kaleme aldığı İstanbul'un İç Yüzü romanı, ilk olarak 1920 yılında Kitabhane-i Hilmî tarafından basılır. *Meydan Larousse*'a göre ilk defa 1919'da basılan roman, Cevdet Kudret ve Behçet Necatigil'e göre ise 1920'de yayımlanmıştır (Naci, 1999: 3). Refik Halit Karay önce İstanbul'un İç Yüzü olarak yayımladığı romanının adını sonraki basımlarda (1939) İstanbul'un Bir Yüzü şeklinde değiştirir. Fethi Naci, "bu roman, bütün İstanbul'un içyüzünü değil, yalnızca İstanbul'da yaşayan bir azınlığın içyüzünü gözler önüne seriyor: Savaş zenginleri, karaborsacılar, vurguncular, türediler, İttihat ve Terakki'nin adamları... İstanbul'un "öteki yüzü", yani "halk" yok romanda." (Naci, 1999: 3) diyerek romanın adının değiştirilmesinin yerinde olduğunu ifade eder.

İstanbul'un Bir Yüzü, "Meşrutiyet devrinde iş başına geçen ve yazarın siyasal rakipleri olan İttihat ve Terakki Fırkası adamlarını ve Birinci Dünya Savaşı sırasında bunların zengin ettikleri türedi savaş zenginlerini yeren bir çeşit, siyasal yergi romanıdır." (Kudret, 2004: 177) Romanda II. Abdülhamit, II. Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı yıllarında toplumsal yaşamda meydana gelen değişim ve bu değişimin değerler ve karakterler düzleminde yarattığı çatışma, eski-yeni yaşam algısı ekseninde irdelenir. "Osmanlı siyasî hayatında iki dönüm noktası olan Meşrutiyet ve Cihan Harbi, tesirini sadece siyasî hayatta değil, toplum ve fert hayatında da göstermiş; her alanda köklü değişiklikler yaşanmasına sebep olmuştur. Yazar, mezkûr eserinde bu değişikliği toplumun "bir yüzü" ile göstermeye çalışır." (Dere, 2015: 23) İstanbul'un bir yüzünü oluşturan savaş zenginleri, türediler ve vurguncular bellek mekânı olan İstanbul'u hem değer hem de mimari/estetik açıdan yozlaştıran ötekileşmiş kişilerdir. İstanbul'un diğer

yüzünü ise geleneksel değerlerin devamını sağlayacak nitelikteki karakterler oluşturur. Böylelikle romanda Osmanlı Devleti'nin sosyal, siyasi ve iktisadi alanda merkezî mekânı olan İstanbul'u iki ana tabakaya ayılır. Yazar, özellikle II. Abdülhamid devri, II. Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı yıllarındaki yöneticilerin, aile ve eğlence yaşamlarından türedi zenginlerin hayatlarını eleştirir.

1. Anlatılarda Kişi-Karakter ve Kimliksel Açılımlar

Her anlatı metni şeyler dünyasının ve insanlığın varolma -başlangıcı şimdisi ve gelecekteki- süreçlerini barındırır. Bu yüzden her anlatı metni insanlığın kendi varolma mücadelesinin soylu manzumeler birlikteliğidir. Nitekim anlatı dünyasında canlı ve cansız varlıkların; oluş ve kılışları ve yapıp ettikleri, anlatı kişileri ve kimlikleri üzerinden entrik kurguya eklemlenir. Varlık ve kişilerin varlığını ve varolma süreçlerini yaratıcı bir ruhla bünyesinde ele alan roman(-lar)da anlatı kişilerinin yapısal bir değer olarak kendilerine alan bulduğu kurmaca iklimidir. Bu açıdan romandaki kişiler düzlemi, entrik kurgu ve dramatik aksiyonu yönlendiren ve oluşturan güçlerin en önemlisidir. Anlatmaya bağlı metinlerde bireysel ve toplumsal olgu ve ilişkileri somut bir şekilde sunmayı sağlayan karakterler, anlatılarda yapısal ve izleksel açıdan bir ilişki ağı oluşturur. Oluşturulan bu ilişkiler düzlemi içerisinde anlatıları anlamlı kılan; kimlik kazanan ve oluşturan kişiler, eylem olarak karşılaşıp kendi duygu, düşünce ve amaçları hakkında kavram, simge değerler yaratır. Böylece anlatılarda kişiler, kendi varlık ve değer alanlarını işlevsel açıdan karakter kategorisi oluşturur.

Kurgusal metinlerin en önemli yapı unsuru olan karakter/kişiler, olay örgüsünün gelişiminde üstelendikleri görev ve işlevler dörde ayrılır. Bunlar: kurucu tematik güç, başkahraman, başkişi (birinci dereceden kahramanlar); norm karakter, yardımcı kişiler (ikinci derece roman kişiler); kart karakter ve fon, figüratif kişilerdir. Bu kişilerin işlevsel açıdan anlatılarda üstlendiği kimlik- kişilik ve görevler şu şekilde oluşur;

A). Başkişi/Başkarakter/Kurucu Tematik Güç:

Romanda dramatik aksiyonun değerler düzlemini sağlayan ve metin kurgusunun merkezinde olan temel kişidir. Romanda evresnsel değerlerin kişiler düzlemdeki adı olan başkişi, entrik kurgu ve dramatik aksiyonu yönlendiren temel güçtür. Bu yüzden, dinamik anlatımın oyun kurucusudur (Bourneur-Real, 1989: 153).

B). Norm Karakterler/ Boyutlu Yardımcı Kimlikler:

Romanda ikinci derecede işlevleri olan bu kişiler, başkişinin yardımcısı konumundadır. Norm karakterler, başkişinin eksik yanlarını tamamlayan, onun değerlerini benimseyen gelişmeye müsait kişiliklerdir. Norm karakterler, romandaki asli kişilerin derinlemesine anlayabilmek için, okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehber." (James, 2004: 62).

Romanda pek çok görev üstlenen norm karakterler, analtıdaki derinliği sayesinde başkişinin kusurlarını bir ayana gibi yansıtmasını yanında onun tecrübe ve değerlerinin de ortaya çıkmasını, sağlar. Başkişinin hikâyesinin boyutlu bir şekilde gelişmesine olanak sunan bu karakterler, anlatılarda kavram ve sembolik değerlerin boyutlaşan kimliği, kişiliği haline gelir.

C). Kart Karakterler: Hasım/ Tek Boyutlu Karakterler:

Başkişi ya da tematik gücün kendini gerçekleştirmesine izin vermeyen "kart karakterler" (Harvey, 2004: 179), genel olarak romanda karşıt değer!er dünyasının oluşmasını sağlar. Kart karakterler, "hasım kahramanlar" (Bourneur-Ouellet, 1989: 153) olarak tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırır. Bu karakteler, "yalınkat-düz- karakter" (Forster, 2001: 108-109)- (Forster, 2004: 108-109) özelliğine sahip olduğundan kişilik olarak değişip dönüşmeye kapalıdır.

D). Fon Karakterler/ Figüratif Kişi ve Kimlikler:

Anlatmaya bağlı türlerde kurguyu somutlayan, olayları gerçeğe yaklaştırıp aksiyonuna ivme kazandıran kişilerdir. Fon karakterler, romanın olay örgüsünün akışında etkisi olmayan kişilerden oluşur. Romanda işlevsel açıdan en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubunu oluşturan fon, figüratif kişiler, anlatıda başkişinin sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olarak görevlendirilir (Korkmaz, 1997: 300).

Anlatıcının çözümlemeye gerek duymadığı psikolojik ve sosyolojik açıdan derinlikleri az olan fon, figüratif karakterler, edebi eserlerde "mahallî rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden kişilerdir." (Aktaş, 2000: 142). Romanda "yapıyı işleten çarklar" olarak görev üstlenen fon, figüratif karakterler, "bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler, fakat bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz bir ses de olarak kalırlar." (Harvey, 2004: 173). Fon karakterler, sadece anlatılan olay, durum, kahraman, zaman ve mekânın daha gerçekçi ve tabii bir görünüm kazanabilmesi sosyal atmosferi oluşturmakla yükümlüdür.

Romanda fon karakterler başkişinin değerlerini olunmayarak benimsediğinde ***olumlu fon karakter*** olarak işlevsellik kazanır. *Olumlu fon karakterler*, tematik gücün kendini gerçekleştirmesinde sosyal ve bireysel zaman ve mekânlar olumlu dekoratif görev üstlenir. Fon kimlikler tematik gücün karşısında yer alan kişi, kavram ve değerleri benimsediğinde ise yıkıcı, silik derinliği olmayan ***olumsuz fon karakterlere*** dönüşür.

1.1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1.1. Tematik Kurucu Güç/ Başkişi: İsmet'in Yaşam Panoraması

Anlatmaya bağlı edebi metinlerin "oyun kurucu" (Bourneur-Real, 1989: 153) kişisi olan başkişi, metnin temelinde yer alarak anlatıya doğrudan yön verir. Bu sebeple "başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir." (Harvey, 2004: 173) Bu tespit doğrultusunda *İstanbul'un Bir Yüzü* romanının aynı zamanda anlatıcısı olan İsmet, başkişidir. Hem anlatıcı hem başkişi konumunda olan İsmet, birinci derecede bir kimlik olduğu için olayları iç dünyasına kurgular. Romanda meydana gelen olay ve durumların başkişi- tarafından algılanıp kurgulanması onun benliğini metnin merkezine taşır. Dolayısıyla toplumsal yaşamda meydana gelen siyasi, iktisadi ve sosyal değişimlerin İsmet'in bilinciyle okuyucuya aktarılması, aynı zamanda İsmet hakkında bilgi sahibi olunmasına da olanak sağlar.

Çocukluğunun ve genç kızlığının ilk dönemlerinin geçtiği Fikri Paşa konağından ayrıldıktan sonra ticarete atılıp zengin olan İsmet'in çocukluk yılları çardaklı turşucu mahallesinde Kâni ile beraber düşe kalka, güle oynaya geçer;

> *"Ben o zaman daha dört yaşında, başımda yemeni, kulaklarımda, düşmesin diye arkadan ibrişimle birbirine bağlanmış çeyrek liradan küpeler, sakız çiğneye sokaklarda gezen yaramaz bir kızdım."* (s. 8).

Çocukluk dönemini Abdülhamid döneminin nazırlarından Fikri Paşa'nın konağında yanaşma olarak geçiren ve konakta Fikri Paşa'nın kızı Şadiye Hanım'ın hizmetinde olan İsmet, aynı zamanda Darülmalumatı bitirir. İsmet, Fikri Paşa konağında geleneksel Türk hayatına zevk, anlayış ve yaşayış bakımından vakıf olma şansını bulduğu için eski zaman zenginlerini yakından tanır. Yine kendisi gibi Fikri Paşa konağında yanaşma olan mahalleden arkadaşı Kâni ile bir gönül ilişkisi yaşar. Duygusal nitelikten ziyade bir alışkanlık ve tensel istekle temellenen bu gönül ilişkisi, Kâni'nin bir başkasıyla evlenme-

sinden sonra bile devam eder. Nitekim "Dış dünyadaki insanlarla bireyin iç dünyasındaki imajlar ve bu insanlarla ilişkiler" (Koçsoy, 2010: 95) zamanla yeniden insan bilincine çıkar. Birinci dünya savaşının başlamasıyla Kâni'nin izini kaybeden ve ondan haber alamayan İsmet, harbin üçüncü yılında Kâni'yle bir vapurda tesadüfen karşılaşır. Bu karşılaşma, ara verdikleri tensel ilişkilerini yeniden başlatır;

> *"Biz, ne zaman bir araya gelsek ta ölünceye kadar, galiba, böyle el ele dokunur, gözgöze gelir gelmez birbirimize karşı dayanılmaz bir sokulmak, sevişmek arzusu duymaya mahkûmduk. Bu, sırf hayvani bir istekti, fikrimizden ziyade vücutlarımız buluşmaya atılıyordu; şimdi eminim, Şişli'deki evde baş başa kalır kalmaz, sekiz, on yaşımızdayken acemi acemi başlayıp gittikçe ustalaşarak, fasılalara rağmen kıskançlıksız devam eden bu münasebet gene ezgin, dermansız bırakan bir şiddetle tekrar canlanacaktı (...)"* (s. 14).

Tensel istek ve arzuların şekillendirdiği bu gayriahlaki ilişki; "açlık, susuzluk gibi organizma içindeki kimyasal değişmelerin şartlandırdığı büyük dürtü" (Krich, 2002: 148) halinde olmakla birlikte İsmet'in de kimi zaman etik olarak değer kaybına uğradığını gösterir.

Fikri Paşa konağından ayrıldıktan sonra ticarete atılarak zengin olan ve böylelikle İstanbul'un daha çok türedi zenginlerinden oluşan yeni simaları arasına giren İsmet, bu zenginlerin de hayatlarına ve yaşamlarına vakıf olur. Zaman zaman bireysel duygu ve düşüncelerin eyleme dönüşmesi ile etik kuralların dışına çıkan İsmet, bu iki farklı yaşam arasında kıyaslama yapar ve bunun sonucunda eski yaşamın daha uygun olduğunu kabul eder;

> *"İsmet, kendisi de İstanbul'un yeni simaları arasında yer aldığı halde, II. Meşrutiyetten öncekileri, yeni simalara tercih eder." (s. 8) Çünkü ona göre, "Eski devir simaları daha farklıdır. Ancak onlar, yenilere göre daha az zararlı ve baba adamlardır. Bunların kedine düşkün, kendini çok beğenmişleri bile yine etrafında olup biten işlerle uğraşırlar. Eskilerin sefaletlerle bir alakası olsa da, insanı hiddetlendirmeyen, göze batmayan kana dokunmayan bir safdillikleri, bir cahillikleri vardır. Sohbetleri, seyranları kanaatleri içinde ne tam rahat, ne de müsterih yaşarlar. Meşrutiyet dönemindeki adamlara nispetle bir çocuk gibi günahsız, fütursuz bir şekilde ömür sürüp ölmüşlerdir."* (s. 8).

Çocukluk ve gençlik döneminin davranış, duygu ve eylemlerini kendi varlık alanının gerektirdiği şekilde yaşayan İsmet, Meşrutiyet'in ilanını olgunlukla

karşılayan ancak temel bir bilince dayanmayan eylemlerin suniliği karşısında kendi kişiliğini, millî kimliğini koruyan bir karakterdir. O aynı zamanda millî değerlere dayanarak yaşamak istediği var olma sürecinde kendisini ve milletini kuracak değerlerin arayışı içindedir. Bu doğrultuda yaşadığı, gördüğü veya duyduğu olay ve durumlar, başkişinin kendini arayışında ve varlık bulmasında birer aracı niteliğindedir. Onun kimlik bulmasına, olay ve durumlar karşısında bir tavır sergilemesine olanak sağlayan bu aracılar, yozlaşan anlatı karakterlerinin edimleri, duygu ve düşünceleridir. İsmet eleştirdiği, yapılmasını uygun görmediği bu edimler karşısında millî bilinç ve kültürü korumaya yönelik hem düşünsel hem de eylemsel bir savunma mekanizması geliştirir. Öyle ki zengin olduktan sonra vatanını, kültürünü beğenmeyen anlatı karakterlerine göstermiş olduğu tepki, bu savunmayı örnekler niteliktedir;

> *"Nedir bu İstanbul'dan şikâyetiniz? Size zararı ne? Bilakis onun içinde doğdunuz, yaşadınız ve ikbale kavuştunuz, nankörlük etmeseniz ya!"* (s. 192).

İsmet'in içinde bulunduğu sosyal ortam ve maddi refahlık, düşünsel anlamda duyarsızlaşmasına neden olmaz. Özellikle kart karakterlerin şikâyet ettiği durumlarla mücadele etmek, ihanet etmemek ve kültürel birliği sağlamak gibi değerler, onun düşünce dünyasını yansıtır. Başkişi karşı olduğu durumları, yozlaşmış kişi ve ilişkileri hatırlatan her şeye karşı tepkisel bir oluşum içinde millî birlik ve bütünlüğü, gelenek ve kültürü engelleyen, yıkan kişi ve durumlara karşı durarak millî bilincin beslediği bireysel dünyasını ayakta tutmaya çalışır.

Romanda tematik güce yön veren İsmet'in, vatanın içinde bulunduğu duruma tepki göstermesi, hem kendini hem de millî değer dünyasının farkında olduğunun bir göstergesidir. Onun bu göstermiş olduğu tepkiler düşünsel ve eylemsel kimliğini ortaya koyar. İsmet, bu kimlikle yozlaşan ayrılarak millet vatanın içinde bulunduğu durumu kavrar. Bu kavrayış onu ideal insana dönüştürürAncak bu varlık alanı, birlikte yaşadığı kişiler, yapıcı-yıkıcı, olumlu-olumsuz bütün durum, eylem ve niteliklere kimi zaman açık hale gelir ve yeni devir ve yeni mekânın beklentileri ile bir çatışmaya girişir. Bu çatışma sonucunda bilincin, kültürün mekânı ve devri olan eski İstanbul'a sığınır. Düşünce düzeyindeki bu kaçış, yozlaşmış kişi, zaman ve mekânın niteliklerinden uzaklaşıp huzuru, mutluluğu bulmaya yönelik bir arayıştır. Bu sebeple romanın, başkişisi İsmet'in kendini, değerlerini ve devrini ortaya koyduğu bir çözümlemeler bütünü olduğu söylenebilir.

1.1.2. Norm Karakterler: Kişilik İnşasında Tamamlayıcı Kişilikler

Bir anlatıda ifade edilen duygu, düşünce veya amacı gerçekleştirmek için başkişisinin kendini tanıma sürecini destekleyen ve besleyen norm karakter, boyut kazanmış bir karakter olarak yazar tarafından belirlenmiş bir fonksiyonu icra eder. Bu sebeple;

> *"Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir. Norm karakter, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir."* (Harvey, 2004: 179).

'İstanbul'un Bir Yüzü' romanında başkişi İsmet'in bireysel ve kültürel açıdan gelişmesini sağlayan bununla birlikte kimi zaman eleştiride de bulunduğu norm karakterler, eski devrin simalarından Fikri Paşa, Fikri Paşa'nın haremi Dilara Hanımefendi ve Fikri Paşa'nın kayınvalidesi Büyükhanımefendi'dir. Bu anlatı karakterlerinin norm karakter olarak kimlik kazanmalarındaki sebep, bu karakterlerin vatana, millete ve devlete (millî ve manevi değerlere) hiçbir şekilde zarar vermemeleridir. İsmet'in küçük yaşlardan itibaren adına eski devir simaları dediği kişilerin yanında, yine bu insanların koruyup devamını sağlamak istediği kültürün içinde yetişmesi kendine ve millî değerlere olan tutumunu belirler;

> *"Eski devir simaları (...) az zararlı, baba adamlardı, en kedine düşkün, en kendini beğenmişinin bile gene etrafında olup biten işlerle, çekilen mihnetler ve sefaletlerle bir alakası; insanı hiddetlendirmeyen, göze batmayan, kana dokunmayan bir safdilliği, bir cahilliği vardı. Sohbetleri, seyranları, kanaatleri hepsi kendilerine mahsus, nevi şahıslarına münhasır, gönülden doğma, yüreğe bağlıydı; imanları, itikatları içinde ne rahat, ne müsterih yaşarlar, bugünün adamlarına nisbetle bir çocuk gibi günahsız, fütursuz ömür sürüp ne mesuliyetsiz ve azapsız ölürlerdi. Bunlardan birçoğunun hayat tarzını ta yakından, içlerinden, yüreklerinin köşesinden bilirim; gençliğim onların yanında, dizlerinin üzerinde, kirli çamaşırlarının arasında geçti. Kadınını, erkeğini avcumun içi gibi tanırım; şimdi düşünüyorum da hepsinin gözümün önünde birer azize gibi başlarında birer nurlu hale ile geçiyor, bana hürmet veriyor. En müfsit ve müzevviri bile nazarıma bugün -nisbeten- temiz ve mübarek görünüyor."* (s. 111).

Dönemin ileri gelen simalarından Fikri Paşa iyi niyeti, insanlara karşı olan merhameti ve toplumsal yaşama cevap veren kimliğiyle anlatıcı İsmet'in takdirini kazanmış bir devlet adamıdır;

> *"Ah Fikri Paşa ah, ne merhametli, ne kibar, ne başka adamdı. (...) İçimizde en zahmetsizi, en sessizi ve en iyi huylusu Paşa idi. (...) Ne iyi yürekli adamdı."* (s. 19-47).

Bunun yanında toplumun hemen her kesiminden insanı birleştirici niteliği ile vatana ve kültüre tehdit oluşturmaması onu herkes tarafından sevilen ve değer verilen biri yapar. Ancak İsmet, Fikri Paşa'nın padişahın en sevdiği nazırlarından biri olmasına rağmen çevresinde meydana gelen şeylere kayıtsız kalmasını, herhangi bir olay ve durum karşısında fikir beyan etmeyerek mevcudiyetini hiçbir şekilde belli etmemesini zaman zaman eleştirir. Tüm bunlarla birlikte yine de Fikri Paşa'nın zararsız olmasını takdir eder;

> *"Nasıl oluyor da altmış senedir en ufak memuriyetlerden en büyüğüne kadar adım adım, basamak basamak çıkmış, kasaba kasaba, daire daire Rumelisini, Anadolusunu dolaşmış olan bir adam anlatacak söz bulamıyor, kendini gösteremiyor, soluk almaya korkuyor, gene de böyle mühim bir nezarette duruyor, beğeniliyordu. Bunu anlamak kabil değildi. Galiba, o, hiç iş yapmamak, hiç söze karışmamak ve hiç ilerlemeye çalışmamakla bu mevkii bulmuş, şu üç faziletiyle önündeki hailleri aşmış ve atlatmıştı. Küçük yaşından beri etrafındakilere sessiz, uyuşuk ve ruhsuz, tabiatıyla hiçbir korku, kıskançlık vermemişti; binaenaleyh engelsiz, kösteksiz yürümüş, eteğinden kimse çekmediğinden kolayca yükselmişti. (...) Hülasa renksiz, korkusuz, hassasız bir eski devir veziriydi. Belki memlekete faydası hiç olmamıştı; fakat muhakkak ki en ufak bir zararı bile dokunmamıştı..."* (s. 48-49).

Fikri Paşa'nın eşi Dilara Hanımefendi ise döneminde hanımefendiliği temsil eden şanlı şöhretli bir kadındır. Romanda;

> *"(...) çıkıntısız, kabarıksız yamyassı kuru vücudu insana hiçbir iştiha vermez, bu bir deri bir kemikten yapılmış kadın gözü doyurmaz, aldatmazdı. Yüzü duru beyaz, gözleri altın sarısı, saçları yumuşak ve uzun olmasına nazaran güzel sayılmalıydı lakin adı çirkine çıkmıştı. Hakikaten insana çirkinlik tesiri yapardı. Lakin bu çirkinliğin üstünde bir tavrı, muamelesi, ne diyeyim, asilane bir oturup kalkışı, lakırdı edişi vardı, seyredilecek bir şeydi (...)"* (s. 55)

şeklinde betimlenen Dilara Hanımefendi'nin hem tutum ve davranışları hem de Bektaşi olması sebebiyle Bektaşi geleneğinin devamını sağlaması geleneksel ve ideal kadın bilincinin bir temsilcisi olduğunu gösterir. Aynı zamanda kendisi gibi Bektaşi olmayan kimseleri dost edinmemesine rağmen etrafındaki insanlara aynı ilgi alaka ile yaklaşması, onun yapıcı, yönlendirici bir kimliğe sahip olduğunu da gösterir;

> *"(...) herkese muamelesi kibardı; vükela haremliğini, Allah için bir sultan gibi, kusursuz, noksansız, anadan doğma bir nezaket ve asaletle idare eder, her yerde adı hürmetle, muhabbetle anılırdı."* (s. 54).

Romanda başkişi İsmet'in olumladığı bir diğer karakter Fikri Paşa'nın kayınvalidesi Büyük Hanımefendi'dir. Büyük Hanımefendi de tıpkı kızı Dilara Hanımefendi gibi dönemin geleneksel yaşamını, görgü kurallarını simgeleyen bir kadındır;

> *"Köşesinde süslü, itinalı, titiz ve müstehzi tertemiz bir oturuşu vardı ki dünyanın hoşuna giderdi."* (s. 51).

Başkişi İsmet'in vatan ve milletin kötüye gittiği bir dönemde millî ve geleneksel değerlere sarılarak ayakta kalmasına yardımcı olacak değerleri ona belleten norm karakterlerin hayat karşısındaki ortak duyuş ve tavrı, toplumsal değer ve kuralları bireysel yaşantılarında görünür kılmaları ve kendilerini vatan millet için ideal bir benliğe dönüştürmeleridir.

1.1.3. Kimlik İnşasında Tek Boyutlu Öteki(leşen) Kişilikler: Kart Karakterler

Anlatmaya bağlı metinlerde özellikle öykü ve romanda, boyut/derinlik kazanamayan "tek bir fikrin veya niteliğin sembolü" (Forster, 2004: 164) olma özelliğine sahip kart karakterler, "tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şekli" (Harvey, 2004: 175) olarak karşıt güce ait değerlerin kişiler düzlemindeki temsilcileridir. Bu sebeple kart karakterler, başkişinin hem ruhsal hem de bedensel olarak kendini bireysel anlamda gerçekleştirmesine engel olan kişilerdir.

İstanbul'un Bir Yüzü romanında karşıdeğerlerden bazıları değer yargılarından uzak, gelenek/görenek, millî duygu düşünce sisteminin dışında geliştir-

dikleri yaşamları ile ötekileşmiş kişilerdir. Bu kişiler özellikle çıkar duygusuyla temellenmiş yozlaşmış ilişkiler ağının temsilcileri olarak siyasi, sosyal ve iktisadi boşluktan yararlanma arayışındadırlar. Romanda başkişinin benimsediği değerlerin karşısında yer alarak dramatik aksiyona yön veren temel karakterlerin başında Kâni gelir. Kâni'nin türedi zengin olarak yaşamına yönelik ayrıntılı bilgiler verilmesi dönemde var olan bir türedi kitlesinin tanınması açısından önemlidir.

Kurgunun anlatıcısı olan İsmet, çocukluk arkadaşı Kâni hakkındaki bilgileri geriye dönerek anlatır;

> *"(...) pembe yanaklı, ablak çehreli, simsiyah üzüm gözlü, biraz peltek ve bön bir çocuktu; (...) Ona yanaklarının renginden kinaye 'Elma Kâni' derlerdi."* (s. 7-8).

I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Kâni'nin izini kaybeden İsmet, savaşın üçüncü yılında Kâni'yle tesadüf olarak vapurda karşılaşır. İsmet'in Kâni hakkındaki ilk izlenimleri, Kâni'nin görünüş ve sosyo-ekonomik olarak yaşadığı değişim sebebiyle "bir büyük ve mühim adam olduğu" yönündedir. Ancak İsmet'in Fikri Paşa konağına bir yanaşma olarak alınan ve yine kendisi gibi bir yanaşma olan Şâyan'la gayri meşru ilişki yaşayıp konaktan atılan ve hakkında;

> *"İdris Hoca'nın oğlu Kâni, bizim Kâni, benim Kâni... Ne kadar değişmiş yarabbi! Vakarlı, gösterişli bir adam, bir büyük ve mühim adam olmuş; o ürkek tavırlı kalem efendiliği üzerinden tamamen gitmiş... Evvelce, yolda bir yere çarpmaktan, bir şey devirmekten, birinden azar işitmekten korkar gibi, sünepe sünepe yürürdü; için için kaynar, yüreği ateşli, gözü büyüklükte bir gençti ama zavallı sokakta bu halini hiç göstermez, emir, hüküm altında yetişmiş bir sığıntı olduğunu çekingen, ezgin tavrıyla daima belli ederdi. Fakat bu sinsiliği altında haşarı, çapkın, küstah bir tabiatı da vardı."* (s. 7)

dediği Kâni, aslında bir harp zengini, türedi zenginlerdendir. Seferberliğin başında maddi imkânsızlıklardan dolayı askere gitmekten başka bir seçenek göremeyen Kâni, Hatif Paşa'nın oğlu Recep Bey ile karşılaşmasının ardından askere gitmekten vazgeçerek *"tüccarca bir dalavere"* (s. 38) ile kârlı işler yapmayı bir talih olarak kabul eder. Etik ve geleneksel değerlere aykırı olarak Kâni'nin haksız kazanç ve dolandırıcılıktan elde ettiği zenginliği piyangodan çıkmış gibi masumane değerlendirmesi ve bir bakıma sahip olduğu bu zenginlikle övünmesi onun yozlaşmış kişiliğinin göstergelerindendir. Bununla birlikte Kâni tü-

redi zenginliğinin ve bu zenginliğin beraberinde getirdiği davranışların toplum tarafından eleştirilmesine;

> *"(...) bize hayırsız, hasenatsız zenginler diyorlar; vergili değilmişiz! Hele durun bakalım, dün bir, bugün iki... Daha kendimiz kanmadık, hem sanki eski zenginler daha mı vergili idi! Asıl kızdığım cihet halkın onlara sabır edip bizi çekemeyişi... Türedi zenginlerin envaını görmüş, geçirmiş ve hepsine tahammül etmiş bu memleket, şaşıyorum neden bizimle uğraşıyor, bizimle didişiyor, yalnız bizi görüp bizi söylüyor? Hem kaç kişiyiz kuzum? Sekizi, onu geçmez... Ama yeni zenginler parayı israf ediyorlarmış, sefahat yapıyorlarmış vur patlasın, çal oynasın diyorlarmış. Acaba bunu diyenlerden hangisine şöyle bir piyango çıksa ömrünü hayrata, hasenata, namaza, niyaza hasredip dünyadan elini, eteğini çeker, hangisi?"* (s. 39)

diyerek karşı çıkar. Hatta o, türedi zengin olabilecek imkânı bulan hemen herkesin aynı davranış ve yaşam biçimine sahip olacağını iddia ederek kendini ve yaptıklarını makul göstermeye çalışır. Ancak devlete ve insanlara karşı yaptığı dolandırıcılık ve kandırmacayı bir talih olarak addeden Kâni, savaş devrinin ürettiği yıkıcı ve bozucu bir kimliktir.

Kâni'nin geçmişine yönelik müşkül durumlarını hatırlayan İsmet, onun köksüz olduğunu tırtıl ve kelebek benzetmesiyle dile getirirken aslında savaş zenginlerini, tırtıllık evresini hiç yaşamamış, kendilerini hep kelebek olarak kabul eden köksüz kişiler olarak tanımlar. Diğer taraftan savaş zenginlerine "nereden geldiği, nasıl ortaya çıktığı belirsiz, gerçek bir değeri olmayan" (Türkçe Sözlük 2005: 2020) anlamına gelen "türedi" sıfatının verilmesi bu benzetmenin yerinde olduğunu gösterir;

> *"Kâni (...) hep yeni devirden, yeni eğlence ve zevklerinde birçok kadın isimleri vererek geveze geveze bahsediyor; tırtıllık zamanına hiçbir hatıra saklayamamış olan bir kelebek gibi hep zihninde hale, bugüne ait vakalar yaşıyordu. Beş sene gerisini galiba, büsbütün unutmuştu."* (s. 31)

diyen İsmet Kâni'nin "çocukluğundan beri içinde sığıntı olarak yetişip yaşadığı kibar konağında zevkini senelerce, biz farkında olmadan, yontmuş, rendelemiş, inceltmiş, hülasa paraya yakışır bir hale getir(diğini)" (s. 31) söyler. Yaşamış olduğu bireysel ve toplumsal değerleri unutan ve çıkarları uğrunda geçmişini silerek kendini sadece şimdiye uyduran Kani'yi yeni devrin yarattığı yozlaşmış kişilerden biri olarak "zenginleşmesini hiç şaşılacak bir hadise saymayarak eskiden beri böyle, ipek çamaşırlar ve kibar kadınlarla refahlı bir

ömür sürmüş, cetbecet mirasyedi tavrını ne güzel takınabiliyordu..." (s. 31) şeklinde tanımlar. Düşünsel ve eylemsel boyutta iç içe geçmiş olan bu yozlaşma sürecinde anlatı karakterinin kendini var eden varoluşsal değerlere nasıl yabancılaştığını anlatan İsmet, kimlik bunalımı yaşayan Kâni'nin kendi gerçekliğini ötekilerden gizleyerek yapay benlikler ve dolayısıyla da yapay kimlik geliştirerek kendini yeniden kurmaya çalıştığını ifade eder. Nitekim kendini başka bir kimliğe dönüştüren anlatı kişileri kendilik değerlerinin dışına çıkar. Parçalanmış bir benlik algısıyla kurulmaya çalışılan yeni değerler dünyası, her zaman önceki kabullerle çatışmaya neden olur. Dolayısıyla bir kimlik çatışması yaşayan Kâni'nin de kendini yeni devire uydurması, olduğundan farklı tutum ve davranışlar "takınması" kimliğinin eğreti olduğunu gösterir.

Millî değerlere ötekileşerek İsmet'in karşısında yer alan karakterlerden biri Şâyan'dır. Şâyan, Fikri Paşa'nın merhameti dolayısıyla bakıma muhtaç durumda iken konağa alınır. Konağa getirilmeden önceki yaşamı hakkında çok fazla bilgi verilmeyen Şayan'ın yoksul ve kimsesiz bir Arap kızı olduğu belirtilir. Öyle ki evinden kopmuş olan bu isimsiz kızın köksüz olduğu ve hiçbir yere ait olmadığı vurgulanır. İsmet, Şâyan'ın konağa getirildiği ilk günü anlatırken onun fiziksel özelliklerini şöyle betimler;

> *"(...) aman yarabbi, bu nasıl mahlûktu! Kıvırcık, diken gibi sert, siyah saçlarının yarı yarıya kapattığı yüzü, çalı süpürgesi altında kalmış bir mutfak paçavrasına benziyordu, ne rengi belliydi, ne cinsi... Yalnız akı çok, bebekleri ufak, keskin iki çukur ve kara göz üzerinize dikilmiş atılmaya tırmalamaya hazır, yabancı bir ahır kedisi bakışıyla bizi anlamayarak hasih hasih seyrediyordu. (...) Konak halkı, hepimiz, onu yürümeye, yatmaya alıştırıncaya kadar haftalarca neler çektik... (...) Adına Şâyan koydular, fakat aylarca o vahşi bakışını, yük, dolap arasında yatmasını, geri gidip tıslamasını menedemedik."* (s. 17-18-19).

Büyüdükçe güzelleşen ve davranışlarındaki kabalıkları bir bir geride bırakan Şâyan, on altısında Kâni'den hamile kalır ve nikâhları kıyıldıktan sonra her ikisi de konaktan çıkarılarak Kâni'nin annesi Medet Hanım'ın önü çardaklı, sirke kokan evine taşınır. Bu eve taşınmanın ardından yaşanan anlaşmazlıklar nedeniyle sürekli kavga eden bu çift, Fikri Paşa'nın konağında saz çalan, şarkı okuyan, manasız sözler, sahte kahkahalarla meclisi şenlendiren ve çıkarcı kişiliğiyle anlatının bir diğer kart karakteri olan Medet Hanım'ın dalkavukluğu sayesinde tekrar konağa alınır. Meşrutiyetten sonra Fikri Paşa'nın ölmesi ile konak dağılır ve çift, maddi açıdan zor duruma düşer. Ancak Kâni'nin I. Dünya Savaşı'nı fırsata çevirerek türedi zenginlerden biri olmasıyla Şâyan da ne yaptığını, neyi nasıl harcadığını bilemez hale gelir;

"Şâyan şimdi elmaslar, inciler içinde yüzüyormuş, kocası "asıl sağlam para bunlar..." diyerek eline geçen elması eve taşıyor; içi kasalı aynalı dolaba kutu kutu istif ediyormuş. İlle tek taşlı bir çift sarı pırlanta küpeleri varmış, dünyada misli bulunmazmış (...). Bir düğüne veya davete gideceği vakit hangisini taksam diye düşüne düşüne kasanın önünde, mücevherler eteğinde akşamları ettiği, sinirlendiği, adeta bayıldığı da çokmuş." (s. 21-22).

Zenginliğe ve gösterişe düşkün bir kişiye dönüşen Şâyan, sonradan kavuşulan maddi gücün yarattığı yozlaşmanın önüne geçemez. Öyle ki "Sonradan görme ötekileşmiş kişi olarak türedi zenginler arasında yer alan Şâyan, harp sonrası toplumsal hayatta meydana gelen köksüz asrileşmenin kadınlar düzlemindeki simgesidir." (Şahin, 2017: 288). Bu durum, anlam ve değer dünyasını kaybeden anlatı karakterlerinin kendilik değerlerinden uzak eylemlerinin taklitten öteye geçemediğini ve Batılılaşma olgusunun da sadece taklit boyutunda kavrandığını gösterir.

İstanbul'un Bir Yüzü roamnında geleneksel ve batı kültürü arasına sıkışmış, yozlaşmış kişilikleriyle toplumu ve kültürü sarsan hatta yok etmeye eğilimli olan İshak Bey, Mesud Efendi, Ali Bey, Jandarma Zabiti Kerim Bey, Lûtfi Pehlivan, Hidayet Bey, Hatif Paşa'nın oğlu Recep Bey, Nermin, Münire, Bidar, Seniha, Leyla Hanım, Feyziye Hanım, Leman Hanım, Aziz, Şâyan'ın kızı Halâvet, Fatin Bey, Hulki Bey, Fikri Paşa'nın kızı Şadiye ve Fikri Paşa'nın oğlu İhsan Bey devrin ötekileşmiş kişiliği yansıtması açısından sayılabilecek örnekler arasındadır. Bunlardan Fikri Paşa'nın kızı Ragıbe Hanım ile evli olan İshak Bey mülkiyeden, hukuktan mezun ve Babıali'nin en mühim kaleminde başkâtip olmasına rağmen bir hamal, bir lostracı veya bir lotaryacı kadar terbiyeye sahip değildir. Çünkü anlatıcı karakter İsmet'e göre çeşitli dalkavukluklar ve arsızlıklarla nüfuzu şeyhülislamı bile korkutacak düzeyde bir softanın oğlu olan İshak Bey'in, pozitif bilimlerin eğitimini almış olmasına rağmen karakterini ve yaşamını ilmin seviyesine çıkaramaz;

"Zaten evlerinde elan sinide, yer sofrasında yemek yiyorlar, hasırlı odalarda, mangal bacaklarının arasında yarı muhacir gibi otururak kadınları hâlâ uçkurlu çarşaf giyiyorlar, erkekleri yandan lastikli çekme fotinden başkasını bilmiyorlardı." (s. 56)

İçinde yetiştiği kültür sebebiyle "hiç şenlik görmemiş, yaşamasını hiç öğrenmemiş, hödük, çapaçul bir mahluk" (s. 57) olarak nitelendirilen İshak Bey'in konağa damat olduktan sonra iki kültür arasında sıkışıp konak hayatına ayak uyduramayışı İsmet'in gözlemleriyle aktarılır;

"Kahve içerken fincanı iğri tutar, kanepeleri lekelerdi; hemen bir bez sabunlayıp silmeye koşardık. Salondan geçerken vazolara çarpar, masaları sarsar, saksıları devirirdi; arkasından kırık parçalar toplardık; araba kullanmaya kalkar, akşama ya dingili sakatlanmış gelirdi, ya tekerlek parçalanmış... Ata binerdi, hendeklere saplanır, beygirin diz kapaklarını açardı...

Asıl görülecek, seyredilecek hali yemekteydi; (...) O ne acemice, o ne bayağı oturuştu! Daha çatal ve bıçağı tutmasına eli yatmamıştı; ikide bir düşürürdü; masadan dört karış ötede, yanpiri durur, havlusunun bir ucunu tabağına sıkıştırır, öbür ucunu gırtlağından berber önlüğü gibi sıkıca geçirirdi. İçine ekmek doğrayarak hohlıya üflire şapır şapır, kaşık dolusu bir çorba içişi vardı, bütün sofra halkının sinirlerini oynatırdı." (s. 57-58).

Dini kimliğin arkasına gizlenerek yozlaşan bilincin uygulayıcısı konumundaki İshak Bey'in her anlamda etik değerlerden uzak bir yaşam içinde olduğu, İsmet'in "Gayet ahlaklı, dindar, ırz ehli görünmesine rağmen pekiyi bilirdik ki için için dünyanın en fena adamları gibi düşünür, hepimize fena gözle, adeta hayalinde soyup açarak öyle bakardı." (s. 58-59) ifadeleriyle belirginlik kazanır. Öte taraftan İshak Bey'in cinsel sapkınlıklarına konaktaki hizmetçileri, hatta baldızını ve çocuğunun sütninesini kullanarak devam etmesi, onun yozlaşan benliğinin yansımalarıdır;

"Damat bey, kapatması muhacir kızına baldızının eşi elbiseler yapmıştı; Ragıbe Hanım'ın kız kardeşi Şadiye Hanımefendi Amerikan terbiyesi görmüştü, kendisine mahsus kıyafetleri, âdetleri, halleri vardı, hiç bize uymazdı... Anlaşılan İshak Bey bir taraftan hizmetçiler ardında koşup dolaşırken baldızına da göz koymuş, baldızı için de zihninden hayaller geçirmiş, hülyalar kurmuştu. Hatta belki de Sütnine'yi ona benzettiği, öyle sarışın, ince endamlı, mavi gözlü bulduğu için getirip buraya kapatmıştı; onunla burada baldızının niyetine yaşıyordu" (s. 70).

Romanda başkişinin benimsediği değerlerin karşısında durarak çatışmayı sağlayan bir diğer kart karakter Fikri Paşa'nın kızı Şadiye'dir. Anlatıcı İsmet'in "Şadiye Hanımefendi Amerikan terbiyesi görmüştü, kendine mahsus kıyafetleri, âdetleri, halleri vardı, hiç bize uymazdı..." (s. 70) şeklinde tanıttığı Şadiye, yetişme tarzı, hal ve davranışları ile toplumun genel kabullerinden uzaktır. Şadiye, resim, müzik gibi sanat dallarında kendini geliştirir ancak bununla birlikte anlatıcının "biz" diye belirttiği toplumun dışında, uygunsuzluğu ile yabancı kalır. Romanda ele alınan zaman II. Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı yıllarını kapsamakla birlikte niteliksel olarak bu süreç, birçok alanda bozulmanın, yozlaşmanın olduğu bir dönemdir. Ancak anlatıcı özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra

insanların bireysel ve toplumsal alandaki yozlaşmışlığı daha serbest ve daha rahat bir şekilde gerçekleştirdiklerini belirtir. Karakter yitimine uğrayan insanların II. Meşrutiyet'in getirdiği özgür ortamı kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaları veya şekillendirmeleri, yozlaşan bireyin toplum ve kültür açısından potansiyel bir tehdit niteliğinde olduğunu gösterir;

> *"Ne kızgın, ne kaynayıcı bir ruhu vardı! Alttan alta kaynardı, eski idare, o mahfuz ve ananeli konak Şadiye'yi sağlam bir şişe gibi, içinde sımsıkı zaptediyordu; bu mühürlü tıpayı, bu dar mahfazayı bir türlü atıp paralayamıyordu. Lakin meşrutiyet gelince mantarı çıkarılmış bir şampanya gibi taştı, köpürdü, kadeh kadeh İstanbul'un kirli ağzına döküldü. Onu haşin, hoyrat darbelere dayanamaz zannederdim; halbuki tül gibi ince, hafif, mukavemetsiz farz ettiğim vücudunu İstanbul'un türedileri, aralarında meşin gibi senelerce çekiştirdiler, hırpaladılar da ancak eskitebildiler."* (s. 76).

Yeni devrin simaları dışında İsmet'in hatıralarından hayat hikâyelerine vâkıf olunan eski devrin simalarından Saffet Bey, Ziya Bey, Şişman Rıza Efendi, Nazmi Bey, Hacı İshak Efendi ve Ahmet Bey-Settar Efendizade ise karakter düzeyindeki bozulmuşlukları ile çeşitli rezalet ve maskaralıklara sebep olan anlatı karakterleridir. Bunlardan boğazına düşkün bir kadı olan Şişman Rıza Efendi şöyle anlatılır;

> *"Ne Meşrutiyet'e aldırmıştı, ne Otuz Bir Mart'a, ne de sonraki fırkacılığa... Dünya umurunda değildi, onun yemeğine dokunulmasın, çarşı, pazar kapanmasın da isterse kan gövdeyi götürsün, İstanbul cayır cayır ateşe yansın... (...) O şerefi, milliyeti, muzafferiyet veya mağlubiyeti hep yemek sofrası ardında görürdü. (...) Ama Rumeli'yi kaybetmişiz, Trablus gitmiş, her tarafı ihtilaller kaplamış; onun umurunda değildi, yine Balkan kaşarı geliyor, limon, portakal bulunuyor, et kesilip yufka satılıyordu ya, elverir!"* (s. 123-124).

I. Dünya Savaşı'yla birlikte başlayan pahalılık ve kıtlık, Şişman Rıza Efendi'yi kindar bir muhalif, yaman bir Alman düşmanı haline getirir. Ancak onun bu politikacılığı vatanı korumaya yönelik bir düşünce değil, kendi nefsini idame ettirebilecek yiyecek ve içeceklerden mahrum kalmasıyla şekillenir.

Genel olarak bakıldığında romanda karşıdeğerleri kişiler düzleminde temsil eden uyumsuz, bozucu ve sorumsuz kişilikleriyle değerleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kart karakterler, yozlaşma izleğinin arka planını oluştururlar.

1.1.4. Romanda Dekorlaşan Figürafif Kimlikler: Fon Karakterler

Anlatmaya bağlı türlerde kurguyu somutlayan, olayları varlığını gerçeğe yaklaştırıp belirginleştiren fon karakterler, anlatıcının çözümlemeye gerek duymadığı için psikolojik ve sosyolojik derinliği az olan anlatı kişileridir. Bu açıdan fon karakterler, edebi eserlerde "mahallî rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden" (Aktaş, 2000: 142).

İstanbul'un Bir Yüzü romanında gerek eski İstanbul'un gerek yeni İstanbul'un siyasi, iktisadi ve sosyal yapısı tasvir edilirken dekoratif unsur fonksiyonunu yüklenen geniş bir kişiler dünyası kurulur. Anlatıda ülküdeğerlerde yer alan kavramların oluşturduğu tematik gücün olumlu yönde ilerlemesini sağlayan fon karakterler; Fikri Paşa konağının çalışanlarından Taya Hanım ve diğerleri, Bektaşi şeyhi, konağa gelen misafirlerdir. Büyükada'daki köşkün çalışanları, vapurdaki kadınlar, Kâni'nin Şişli'deki evinde çalışan Ermeni uşak, Fikri Paşa'nın kızı Şadiye'nin sevgililerinden Doktor Vasaf Hadi Bey ve Recai Bey, Doktor Nesimi Bey ise kişi ve kavram düzeyinde karşıdeğerlere hizmet eden kişilerdir.

İstanbul'un Bir Yüzü romanı, II. Abdülhamid, II. Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan siyasi, sosyal/kültürel ve ekonomik yapılanmanın kişiler aracılığıyla sorgulandığı ve eleştirildiği bir eserdir. *İstanbul'un Bir Yüzü* romanında değerler dizgesinin kişiler düzlemindeki görünümü "KORA" (Korkmaz, 2015: 103) şemasındaki değerlerden oluşur.

'İSTANBUL'UN BİR YÜZÜ'	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KİŞİLER	İsmet, Fikri Paşa, Büyük Hanımefendi, Dilara Hanım, Ragıbe Hanım, Taya Hanım ve konak çalışanları, Bektaşi Şeyhi	Kâni, Şayan, Damat İshak Bey, Şayan'ın kızı Halâvet, İshak Bey, Şadiye, İhsan Bey, Yeni Devir Simaları (Mesud Efendi, Ali Bey, Jandarma Zabiti Kerim Bey, Lûtfi Pehlivan, Hidayet Bey, Fatin Bey, Hulki Bey, Nermin, Münire, Bidar, Seniha, Leyla Hanım, Neriman Hanım, Feyziye Hanım, Aziz), Eski Devir Simaları (Saffet Bey, Ziya Bey, Şişman Rıza Efendi, Ahmet Bey - Settar Efendizade, Nazmi Bey, Hacı İshak Bey), Doktor Vasaf Hadi Bey, Recai Bey, Doktor Nesimi Bey Büyükada'daki köşkün çalışanları, vapurdaki kadınlar, Kâni'nin Şişli'deki evinde çalışan Ermeni uşak

Romandaki anlatı kişilerinin değerler açısından görünümü, romanın entrik kurgu ve dramatik aksiyonunu etkiler. "Kora" şemasında ülkü değerlerde yer alan kişiler olumlu özellikler gösterir. Karşıt (yıkıcı/hasım) değerlerde yer alanlar kişiler ise kimlik yitimine uğramış tek boyutludur. Bu açıdan romanda yer alan kişilerin tematik güç ve karşıgüç açısından oluşturdukları değerler üzerinden işlevsellik kazanır. Başkişi İsmet'in, milli ve kültürel farkındalıklar açımlayan kimliği, onun diyalektik değerler dünyasında, kendi yerini arayan, sorgulayan ve olaylardan etkilenen kişi olarak romanın başkişisi olmasını sağlar.

SONUÇ

II. Meşrutiyet öncesi ve sonrası bireysel ve toplumsal yaşamda meydana gelen değişim ve bu değişimlerin değerler düzleminde yarattığı çatışmaları, ironik ve eleştirel bir şekilde irdeleyen *İstanbul'un Bir Yüzü* adlı eser, anlatı kişilerinin yaşamlarından hareketle, değişen dünya ve hayat algısının bir panoramasını çizer. Romanda İstanbul simgesel anlamda toplumun belleksel mekânıdır. Romanın ilk isminin *İstanbul'un İç Yüzü* olarak ifade edilmesi, romanın entrik kurgusunda meydana gelen olayların o mekânda ve zaman diliminde yaşayan insanları ne yönde etkilediğini ortaya koyar.

İstanbul'un Bir Yüzü romanında millî/kültürel kimliğe ait değerleri simgeleyen ülküdeğer düzlemindeki kişiler ile devrin gidişatından faydalanan "türedi" sıfatıyla belirtilen yozlaşmış, bozulmuş nitelikleriyle karşıdeğerler düzleminde yer alan kişilerin zamansal ve mekânsal boyutta bir araya gelip çeşitli ilişkilerde bulunmaları hem yapıyı hem de izleksel kurguyu oluşturur. Romanda millî kimlik, kültür, gelenek, aşk, sadakat gibi erdemler ülküdeğerleri temsil eden anlatı kişileri ile bütünlenirken, kendilik değerlerine yabancılaşma, yozlaşma, kimlik yitimi gibi yıkıcı değerler kart karakterlerin varlığını görünür kılar. Ülküdeğerler ve karşıdeğerler arasındaki çatışma ile açımlanan bu karakter düzleminin gerek yaşadıkları gerekse anlatıcının aktarımları, Osmanlı İmparatorluğu'nun zamansal ve mekânsal kimliği olan İstanbul'un panoramik bir görüntüsünü oluşturur.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

AKTAŞ, Şerif (2004), **Refik Halit Karay**, Akçağ Yay., Ankara.

BOURNEUR, Roland- QUELLET Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelenmesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

DERE, Mustafa (2015), İhtişamdan Sefalete Yeni Türk Edebiyatı'nda Konak ve Yalı, Palet Yay., Konya.

FORSTER, E.M. (2004), "Düz ve Yuvarlak Karakterler (Flat and Round Characters)" **Roman Teorisi**, (Haz. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

FORSTER, Edward Morgen (2001), *"Düz ve Yuvarlak Karakterler"*, **Roman Teorisi**, (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

FORSTER, Edward Morgen (2001), Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

HARVEY, W.J. (2004), "Romanda Sosyal Ortam (The Human Context)", **Roman Teorisi**, (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

JAMES, Henry, W.J. (2004), "Romanda Sosyal Ortam (The Human Context)", **Roman Teorisi**, (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

KARAY, Refik Halit (2017), İstanbul'un Bir Yüzü, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

KOÇSOY, F. Gül (2010), *"Shirley Jackson'ın Hill House'un Büyüsü Adlı Romanında Gotik Mekân ve Anne-Kız İlişkileri"*, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 20, S. 2, s. 91-104.

KORKMAZ, Ramazan (2015), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", **Yazınsal Okumalar**, İstanbul, Kesit Yay., s.100-114.

KRİCH, A. (2002), **Aşkın Anatomisi**, (Çev. Mehmet Harmancı), Say Yay., İstanbul.

KUDRET, Cevdet (2004), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II**, Dünya Kitapları, İstanbul.

NACİ, Fethi (1999), "XX. Yüzyıldan Kalanlar: İstanbul'un Bir Yüzü", **Cumhuriyet Kitap**, S. 473, s. 3.

ÖZBALCI, Mustafa (1988), "Hayatının ve Sanatının Ana Çizgileriyle Refik Hâlid Karay", **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, , C.3, s. 75-91.

ŞAHİN, Veysel (2017), "Refik Halit Karay'ın 'İstanbul'un Bir Yüzü' Romanında Yapı", **Researcher: Social Science Studies**, C.5, S. 8, s. 266-292.

TÜRKÇE SÖZLÜK (2005), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.

ARABA SEVDASI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*İbrahim KAVAZ**

GİRİŞ

Tanzimat Devri Türk edebiyatı yazarlarından Recâizâde Mahmut Ekrem (1847-1914) tarafından kaleme alınan *Araba Sevdası,* "bir sosyal hiciv romanı" (Okay, 2005: 132) olarak değerlendirilebilir. Yazarlığının yanı sıra edebiyat teorisyeni olarak da bilinen Ekrem, şiir, hikâye, roman ve tiyatronun yanı sıra kaleme aldığı deneme ve tenkit yazılarıyla da Tanzimat edebiyatının fikrî ve estetik cephesinin teşekkülünde önemli bir yere sahiptir.

'Araba Sevdası yahut Bihruz Bey'in Âşıklığı' ismiyle 1886'da kaleme alınan ve 20 Şubat 1896 tarihinden itibaren Servet-i Fünûn dergisinde yayımlanmaya başlayan romanda sosyal zaman 1870 yılına tekâbül etmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin yaklaşık yirmi yıl önce yayımladığı *Felâtun Bey'le Râkım Efendi* romanındaki Felatun karakteriyle büyük ölçüde benzerlik gösteren Bihruz Bey, Tanzimat romanının alafranga züppe tipinin karakteristik özelliklerini taşır. Şerif Mardin'in Türk modernleşmesi mevzuunda 'Bihruz Sendromu' isimlendirmesiyle değerlendirmelerine konu ettiği *Araba Sevdası*, "aşırı Batılılaşmış Osmanlı'nın arkasında gizlenen sosyal gerilimleri" (Mardin, 2009: 35) fark ettirir.

Peyami Safa'nın 'Türk İnkılabına Bakışlar' kitabında Türk inkılabının "ruhunun en büyük işkencesi" olarak tanımladığı Doğu ve Batı arasında sıkışmış olması, Türk romanında da tematik düzlemde birçok hikâye ve romanda karşılığını bulmuştur. Alafranga kültürün etkilerinin toplumdaki yansımalarını kişiler üzerinden anlatmayı tercih eden yazarlar, alafranga züppe tipinin sıra dışı

* Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

ve aykırı yönlerini belirgin hale getirecek bir vaka düzeni içerisinde başkişinin zaaflarını besleyen kişi ve objeleri ön plana çıkarırlar. Bu anlatım tarzı, Tanzimat'tan itibaren Türk romanında birbirinin devamı niteliğinde gelişme gösteren çok sayıda alafranga tipi gündeme getirir. Dolayısıyla Bihruz Bey, yazıldığı dönemden sonra da farklı romanlarda farklı kimliklerle karşımıza çıkar. Bihruz Bey, kimliğinden ve kişiliğinden taviz vererek batılılaşma sevdasında bir tip olarak edebiyatımızda yer bulurken "Hüseyin Rahmi'nin Şıpsevdi'sine örnek oldu, Ömer Seyfettin'in daha adından başlayarak Efruz Bey tipini yaratmasına öncülük etti" (Parlatır, 2004: 88).

Roman, dört kısımdan müteşekkil olup her kısım muhtelif sayıda alt başlık halinde oluşturulmuştur. Birinci kısmın ilk iki alt başlığında Çamlıca Bahçesi olarak adlandırılan mesire alanının ayrıntılı tasvirine yer veren yazar, dönemin gezi ve eğlence anlayışının mahiyetini de resmeder. Mekân, sadece olayların geçtiği yeri ve konumu yansıtmakla kalmayıp o mekâna ayak basan kişilerin niyet ve tavırlarını da sezdirecek mahiyette ayrıntılar sunar.

Mekânla ilgili bilgiler sosyal zamanın tespitinde de kolaylık sağlar. "Rumî takvime göre bin iki yüz seksen altı senesinin bahar mevsiminde açılacağı haberi" (s. 9) duyurulan Çamlıca Bahçesi hakkında geniş bir malumat veren yazar, bir yandan bu tarihî olayın halk üzerindeki etkisini anlatırken aynı zamanda dönemin şehir kültürü ve yaşama üslûbuna dair hususiyetleri mekân ve sosyal zaman aracılığıyla nakleder. Zira Padişah Abdülaziz zamanında 1870 yılında açılan bahçe, İstanbul halkı için yapılan ilk park olarak kabul edilir ve takip eden süreçte "Millet Parkı" olarak isimlendirilir. Kadın ve erkeklerin yoğun bir şekilde ilgi gösterdikleri bu bahçe, romandaki ilişkiler ağını yönlendiren ve önemli karşılaşmaların yaşandığı bir mekân olarak da işlevsel biçimde kullanılır;

> *"Dinlenme ve gezme günleri olarak kabul edilen Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköy, Beylerbeyi gibi Çamlıca'ya komşu sayılan yerlerin dışında İstanbul'un uzak yerlerinden, Boğaziçi'nden ve başka yerlerden arabalarla, hayvanlarla ve bazen de yaya olarak gelen kadın, erkek binlerce seyircinin bahçeye saldırışı gerçekten görülmeliydi. Sınırı ancak bir çeyrek saatte dolaşılabilen bahçe o kadar genişliğine rağmen bu büyük kalabalığı içine alamıyordu."* (s. 9).

Çamlıca Bahçesi ile birlikte şehir hayatının bazı alışkanlıklarına değinen Ekrem, sıkça bahsettiği ağaçları bir peyzaj unsuru olmanın ötesinde her evin ve mimarî yapının vazgeçilmez bir parçası olarak kabul eder ve anlatır. Şehrin henüz tabiatla doğal alâkasını kesmediği zamanlara tanıklık eden yazar, ya-

vaş yavaş çekilmeye başlayan eski kültürün yerini hızla alan alafranga hayat tarzının, mekân ve eğlence kültürü üzerinden nasıl ithal edildiğini gösteren ayrıntılara da yer verir. Sözgelimi, geleneksel şehir hayatında mezarlıklar şehrin içinde yer alarak ölümlü insanı terbiye ederken, romanda bahsi geçen Sarıkaya mezarlığının artık terk edilmiş bir alan olduğundan bahsedilir. Zira artık modernleşmenin referanslarından kaynağını alan alafranga kültür, ölümü hayatın dışına iten ve yüzü dünyaya dönük akılcı bireylere ihtiyaç duyar. Yeni bir medeniyet tasavvurunun şekillenmeye başladığı bir dönemin eleştirisini yapmaya çalışan Recaizade Mahmut Ekrem, alafranga kültürün zihniyet dünyasının nasıl teşekkül ettiğini göstermek üzere mekândan insana doğru açılan bir anlatımı tercih eder. Bu tercihte dönemin yazarlarının yeni bir tür olan roman konusunda yeterince hazırlıklı ve donanımlı olmamaları kadar ruhsal dünyanın kurgulanması konusundaki sınırlılıklar da insan ruhunun derinlikli bir şekilde işlenmesine engel olmuştur. Bu eksiklik birey yerine toplumsal meselelere yönelik bir duyarlılıkla giderilmeye çalışılmış, aydın sorumluluğuyla hareket eden yazarlar kalemlerini, edebîlik vasfından önce sosyolojik tenkidi önceleyecek şekilde kullanmışlardır.

Ekrem, romanın merkezine yerleştirdiği Bihruz'u, okuyucuyla karşılaştırmadan önce Bihruz'un içine doğduğu ve içinde yetiştiği kültürün mahiyetini sezdirecek değerlendirmeler yapar. Sözgelimi; Jacques Offenbach tarafından bestelenen ve Paris'te ilk defa 1864'te sahnelenerek büyük ilgi gören La Bell Helen (Güzel Helen) adlı üç perdelik operanın 1870 yılında açılan Çamlıca Bahçesi'nde halka dinletiliyor olması alafranga kültüre yöneliş konusunda dikkate değer bir gösterge olarak okunabilir;

> *"Bu kalabalığın çoğu –kadınlar ayrı, erkekler ayrı olarak- üçer, beşer bahçenin içinde aşağı yukarı geziniyordu. Diğerleri de tarhların arasındaki kanepelere, sandalyelere oturarak ve çalgıcıların o zamanlar İstanbullular arasında çok moda olan Belle Helen operasından çaldıkları havaları dinleyerek, gezinenleri seyrederek eğleniyorlardı."* (s. 11)

Mekândan insana doğru ilerleyen bir bakış açısıyla vakayı takdim eden yazar, alafranga kültüre yüzünü dönmüş olan insanların nasıl bir çevrede bulundukları ve benimsedikleri yaşama üslûbunun ayrıntılarını dikkatlere sunar. Böylece alafranga tesirin toplum içinde ulaştığı boyut ve kişiler tarafından algılanma biçimine dair bilgiler okuyucuyu, karşılaşacağı alafranga züppe tipine hazırlar.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi: Hayal Avcısı Bir Alafranga Züppe: Bihruz Bey

Romanda macerası anlatılan başkişi Bihruz Bey olmakla birlikte bu karakter, yazarın tezi doğrultusunda sergilediği tavırlar sebebiyle alafrangalığı tüm aşırılıklarıyla benimseyen kişileri temsil eden bir tipe dönüşür ve Şerif Mardin'in tabiriyle *"Bihruz sendromu"* olarak tabir edilen bir kimlik bunalımını karşılar. Batılı tarzda kaleme alınan ilk roman örneklerinde yaygın olarak işlenen bir tema olan Doğu-Batı çatışması ve yanlış batılılaşmanın karakteristik yönlerini temsil eden Bihruz Bey, yazarın bu konudaki tepkisini de görünür kılan kişidir. Ekrem, Bihruz Bey ile döneminin alafranga kültürden etkilenme biçimini eleştirir. Bihruz Bey, farklı medeniyetlerin karşılaşmasında sadece maddî kazanımların aktarıldığı tek yanlı bir ilişkinin birey ve toplum üzerindeki tahripkâr etkilerinin ete kemiğe bürünmüş hâlidir âdeta.

Bihruz Bey'in okuyucuya ilk takdimi fizikî portresinin ayrıntılarının aktarıldığı satırlarla gerçekleşir;

> *"Etrafı seyredenler içinde yaklaşık yirmi üç, yirmi beş yaşlarında toparlak yüzlü, saz benizli, elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısa boylu, güzel giyinmiş bir bey vardı. Aşağıdaki kapıya yakın ve kapıdan her gireni çıkanı görmeye müsait bir yere oturmuştu."* (s. 11).

Karakter, bir roman terimi olmakla birlikte bilimsel anlamda insan ruhunun ifadesini amaçlayan ve kişinin çevresiyle olan ilişkisini belirleyen bir dışavurum olarak tanımlanabilir. Karakter, doğuştan kazanılan bir şey olmamakla birlikte, "insanın hayat kalıbına uygun olarak benimsediği, içinde bulunduğu durumda kendi ferdî bütünlüğünü ortaya koymasına yarayan yön çizgisidir" (Adler, 1997: 129). Sonradan kazanılan karakter özellikleri aynı zamanda kişiyi yöneten ve hayata yüklediği anlamı belirleyen bir etkiye sahiptir. Bihruz Bey'in ruhsal dünyasına dair ayrıntılara pek yer vermeyen Ekrem, onu karakterini şekillendiren unsurlar aracılığı ile okura takdim eder. Düşünce ve hareketlerine yön veren araçlar aynı zamanda onun karakterinin belirgin yönleri olarak da okunabilir.

Bihruz Bey'in tanıtıldığı bölümlerde maddî göstergeler ön plana çıkarılır. O, âdeta bu unsurları üzerinde taşıyan bir vestiyer gibidir. Karakter özelliklerinden önce parlak çizmeleri, gümüş markalı bastonu ve altın saati ile görünür hale gelen Bihruz Bey, yazarın tezini doğrulamak amacıyla madde odaklı bir kabulle tanıtılır.

Bihruz'un görünmesinin ardından onunla ilgili paylaşılan ikinci bilgi, eğitim düzeyi ve aldığı eğitimin mahiyeti üzerinedir. Babasının memuriyet hayatından dolayı farklı şehirlerde dolaşmak zorunda kalan Bihruz Bey, düzenli bir eğitim alamamış, İstanbul'a getirildikten sonra da babasının isteği üzerine ilköğrenim diplomasını almasının ardından Bâbıâli kalemlerinden birisine çırak olarak verilir. Aynı zamanda Fransızca'yla birlikte Arapça ve Farsça'yı öğrenmesi için maaşlı hocalar tutulur. Ancak Bihruz Bey bu eğitimin hakkını veremez ve öğrendiği birkaç kelime ile batılı gençleri taklit eden bir tavır takınır; asıl maharetini bu taklidi ilerletme hususunda gösterir. Bihruz Bey, içten gelen bir samimiyetle hareket etmediği gibi son derece sunî tavırlar sergiler.

Bihruz Bey'in eğitim sürecindeki yanlış yönelimleri onun bilgiyle olan münasebetini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Batılılaşmanın zihinsel bir pratikten ziyade şeklî unsurların taklidi olarak algılanmasının altında yatan sebep büyük ölçüde bilgiyi özümsenmeden yüzeysel bir şekilde taklit etme kolaycılığına sapılmasıdır. Batıyı zihniyet dünyası ile tanımasını ve birinci kaynaklara ulaşmasını sağlayacak yabancı dil eğitiminin istenilen sonucu vermemesi de Bihruz'un görmekten ziyade görünmeye odaklı bir hayat anlayışına teslim olmasının bir sonucudur. Romanda Bihruz'u en iyi tanıtan ifade, "Bihruz Bey, her nereye gitse, her nerede bulunsa amacı, hem görünmek hem görmek değildi; yalnızca görünmekti" (s.14) cümlesiyle karşılığını bulur. Bu tespit sadece Bihruz Bey'in serencamını özetlemekle kalmaz aynı zamanda alafranga züppe tipinin de en karakteristik özelliğini ortaya koyar.

Romanda Bihruz Bey odaklı kurulan tezin gereği olarak iflah olmaz bir mirasyedi sıfatıyla tanıtılan Bihruz Bey, babasının rehberliğinden mahrum bir şekilde çocuğu üzerinde muktedir olamayan anne tarafından şımartılarak büyür. Babasının serveti onun yoldan çıkmasını kolaylaştıran bir unsur olarak sunulur. Zira istediği her şeyi alabilmesi onun müsrifliğinin ileri boyutlara ulaşmasına sebep olur.

Üretmeden sadece kendisine verilmiş olanı tüketerek yaşayan Bihruz Bey'in vaktini nasıl geçirdiğinin anlatıldığı bölümde fiil ağırlıklı bir anlatımı tercih eden yazar, zamanın değerlendirilme biçimi üzerinden Bihruz Bey'in alışkanlıklarını aktarır. Saçlarını kestirmek, terziye elbise ısmarlamak, ayakkabıcıya ölçü vermek, Beyoğlu'nda vakit geçirmek, sırmalı bir elbise içinde midilli veya at üzerinde, arkasında hizmetkârlarıyla sokak sokak dolaşmak gibi alışkanlıkları olan Bihruz Bey'in hayatını yönlendiren üç merak söz konusudur;

> *"Birincisi araba kullanmak, ikincisi batılı beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, ayakkabıcılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmaktı."* (s. 14).

Yazarın, Bihruz Bey'deki Fransızca özentisinin boyutlarını göstermek ve iç dünyasını yansıtmak için kullandığı iç konuşmalar da bu dilin etkisini sezdirir. Bihruz düşünürken bile melez dilin etkisinden kurtulamaz. Nitekim düşünceleri aktarırken kullandığı dil de böyledir;

> *"Ne münasebet?(...) Kadıköy gibi orta tabaka mahallesinde bu kadar şık bir ekipaj bulunsun. (...) Oh! Quelle beaute divine! (Ne ilahi bir güzellik!) Surtout quel gout exellent! (Ne seçkin bir zevk!) Benim ekipaja ne kadar dikkatli bakıyordu. (...) Şüphesiz une jeunne fille blonde (sarışın bir genç kız)."* (s. 21).

Bihruz Bey'in Fransızca özentisinin mahzuru sadece o dilin kelimelerini gelişigüzel kullanmakla sınırlı değildir. Daha da önemlisi kendisini ifade edemeyen, düşüncelerini dile dökemeyen Bihruz Bey, düşünme ile dil arasındaki sıkı ilişkiyi kuramadığı için Fransızca kitaplardan ezberlediği cümlelerle düşünsel anlamda varlık göstermeye çabalar. Hâlbuki "dil, insanın iç-sferinin yükünü hafifletir, insanı içine kapanıp kalmaktan korur" (Mengüşoğlu, 1988: 219). Duygusal boyutta bir yıkım yaşadığı dönemde bile hislerini kâğıda dökecek ifade imkânlarından mahrum olan Bihruz Bey'in, hocası Mösyö Piyer'den kendi duygularını ifade edebilecek bir şiir yazmasını isteyecek kadar ciddi bir mesafe vardır dili ve düşüncesi arasında. Bu yüzden sadece acısını tarif edecek genel ifadeler kullanarak hocasından yardım istemek zorunda kalır;

> *"Bana bir poezi (şiir) yazar mısınız? (...) Yirmi yaşında blond (sarışın) bir kızın hastalanıp bir hafta içinde ölmesiyle ilgili bir poezi istiyorum. Okuyayım da ağlayayım..."* (s.176).

Diyalog ve iç konuşma gibi anlatım teknikleriyle kahramanların iç dünyalarını okura açmaya çalışan yazar, bununla yetinmeyerek kişilerin duygularına tercüman olmaya çalışır. Roman tekniği açısından kusur sayılabilecek bu tutum, yazarın okuyucuyu ikna çabasının bir sonucudur. Sözgelimi, Bihruz Bey, yaşadığı hayal kırıklığını kendi kendine konuşarak yansıtırken hemen akabinde yazarın araya girerek açıklama yapması karakterin iç dünyasını yansıtacak tekniklere vukûfiyetinin yeterli olmaması ve okuru yazma sürecinin dışında tutarak onu bilgilendirmek için kendisini vazifeli görmesi ile alakalıdır;

> *"Bihruz Bey'in bu tür sözleri söylemeye kalkışması, arabadan ilk gördüğü yakınlığı görememekten kaynaklanan bir züğürt tesellisi sayılırdı. Yok-*

sa gerçekte, o zamana kadar bir kerecik olsun tatmadığı bir çekememezlik acısıyla damağı birdenbire acılanmış ve bu kıskançlığın sonucunda şaşırmış kalmıştı. (...) Fakat ne yapsın? Arabanın arkasından gitmek, kendini düşürme; orada durmak ise tahammül edilemeyecek bir şey (...)" (s. 24).

Başkişisinin ruh hallerinin tahlilinde yazarın başvurduğu tekniklerden biri de rüyadır. Karakterlerin ruhsal derinliklerine yeterince nüfuz edemeyen yazar, kişinin gördüğü bir rüya aracılığıyla zihin ve duygu dünyasında yaşadığı kaotik manzarayı okura sunma imkânı bulur. Ağırlıklı olarak anlatma tekniğinin ön planda olduğu metinde Bihruz Bey'in gördüğü rüya, onun kişiliğinin somut görünümler içinde yansıtılması amacını taşır. Kişinin ruh dünyasındaki faaliyetlerin rüyaya yansıyabileceği gerçeğinden hareketle, Bihruz Bey'in rüyasına bakıldığında, başkişisinin fantastik figürler ve hayvan sembolleriyle örülmüş rüya âlemi ile "kişiliğinin ve ruhunun gizli kalmış ya da bastırılmış yanları hakkında ipuçları verir" (Fromm, 1997: 338).

Araba Sevdası, Bihruz Bey'in maceralarını konu olan bir kurmaca metin olmakla birlikte, bir başka düzlemde de okuduğu kitapların etkisinden kurtulamayarak onlardan ödünçlediği bir hayatı yaşamaya çalışan Bihruz Bey'in kendi romanını yazma sürecini anlatır. Kendisinin başkarakter olduğu romanda, aşk romanlarının marazî tiplerine yer vermeyi planlayan Bihruz Bey, aşk teması ekseninde kaleme almak istediği şairane romanının hayalleriyle avunurken yaşadığı her olayı romanına malzeme olarak düşünür. Kurmaca içinde kurmaca olarak nitelenebilecek bu durum, Ekrem'in Bihruz Bey üzerinden temellendirmeye çalıştığı alafranga züppe tipinin tavırlarının arka planını anlama imkânı verir. Zira Bovarizm'de olduğu gibi kurmaca ve gerçek arasındaki çizgiyi belirlemekte zorlanan Bihruz Bey'in, Periveş Hanım'la yaşadıklarına kendince yüklediği anlamlar alafranga yönelimlerini ve müsrifliğini tetikleyen bir etkiye de sahiptir. Bir bakıma Bihruz Bey, kendi kalemiyle romanının kötü sonunu yazar.

Romanda Bihruz Bey'in iç dünyasını okuyucuya açan tekniklerden biri mektuptur. Her ne kadar Bihruz Bey tarafından Periveş Hanım'a hitaben yazılan mektup, onun hayalinde oluşturduğu ve gerçekte olmayan bir kadından ilham alsa da görünürdeki muhatap Periveş Hanım'dır. Bihruz Bey'in iç konuşmalarının ağırlıklı olarak yer aldığı mektup, onun sevgisini ifade etmek gibi masumane bir isteğin ötesinde, okuduğu aşk romanlarındaki muhayyel sevgiliye hitap ediyor olmanın verdiği bir zevkten ibarettir. Gerek kullandığı dil gerekse süslemek için kendisini zorladığı sunî üslûbuyla mektup, Bihruz Bey için hayal âlemlerine yelken açmasını sağlayan bir unsurdur. Ancak en samimi duyguların ifade aracı olan mektup bile onun için Fransızca kitaplardan kopya

edilebilir. Yabancı metinleri tercih etme sebebi ise Türk dilini yetersiz bulmasıdır. Yazar, Bihruz Bey'in yaralanmış bilincinin boyutlarını gösterebilmek için olay örgüsü içerisine bir takım eleştiriler de yerleştirir. Bunlardan biri de Bihruz Bey'in Türkçe konusundaki, bilgiden yoksun ve bilinçsiz yaklaşımlarıdır. Bu yaklaşımın en belirgin şekilde hissettirildiği ve tekrarlandığı durum, Bihruz Bey'in bir şiir çevirisi yaparken kelimeyi yanlış tercüme ederek küçük düşmesi ile anlatılır. Onun Türk diline ve edebi ürünlerine karşı takındığı tavır, içine düştüğü kimlik bunalımın boyutlarını sezdirir. Fransızca metinleri büyük bir iştiyakla âdeta yutarcasına okuyan Bihruz Bey için Klasik edebiyat metinleri Çince yazılmış metinler kadar uzak ve anlaşılmazdır;

> *"Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki... Bir tek Vâsıf isminde birisi şarkıda epey meşhur olmuş. Ama onun yazdıklarının çoğu da komik şeyler. Sanki Türklerin Molyer'i olacak."* (s. 69).

Kimlik bunalımı ve köksüzlük gibi kavramsal bir içerikle değerlendirebileceğimiz Bihruz Bey, mirasyedi bir alafranga züppe olarak tanımlanırken sadece hal ve hareketleriyle değil aynı zamanda paraya tasarruf şekli, ihtiyaçları ve tüketim anlayışı ekseninde değerlendirilir. Hesapsız ve düşüncesizce yaptığı harcamalar onun hareketlerine bilincin refakat etmediğinin de bir kanıtıdır;

> *"Üç gün önce Mir'e yüz doksan lira verdim (...) Heral'ın hesabına baktık (...) Alber'inki iki yüz otuz lira olmuş (...) Paris'ten gelecek eşya da gelmedi (...) Biz bu borçları nasıl ödeyeceğiz? (...) Kalekapısı'ndaki mağazadan elime çok az şey geçti; Galata'daki hanın parasından kalan altı yüz lira ancak üç, dört aylık cep harçlığım demektir... Allah'ım bu borçları ödemeye bir çare bulamazsam ne yaparım sonra? İstanbul'daki eve dört bin lira veriyorlar ya! (...) Bir dört bin lira daha elime geçerse, bin lirasıyla borçları öderim. Üç bin lirayı da uzun vadeli borç olarak verirsem epeyce faiz getirir. (...) Bundan sonra eğlenceye düşkünlüğü de bırakmak gerek... Artık evleneceğim... Evlilere yakışan da akıllı olmaktır."* (s. 92).

Her ne kadar paranın azalması ve borçların artmasıyla kötü gidişatın farkına varsa da Bihruz Bey, çalışarak bir şeyler üretmesi gerektiğinin bilincinde değildir. Çünkü hayatı boyunca böyle bir kaygı taşımamıştır. Borçlarını nasıl ödeyeceğini kara kara düşündüğü günlerde bile harcamalarına sınır koyamaz.

Bihruz Bey'in dil konusundaki tavırları ondaki alafranga yönelimin boyutlarını gösterir. Gündelik konuşmalarına daima Fransızca kelimeler serpiştirmesi, sözlüklerden ödünç aldığı fakat anlamını tam olarak bilmediği kelimeleri

kullanmaya meraklı olması, evdeki hizmetçilerden dışarıdaki satıcılara kadar herkesle yarı Türkçe yarı Fransızca diyalog kurmaya çalışması gibi tavırlar kaynağını bu bilinçsiz yönelimden almaktadır.

Araba Sevdası romanında entrik kurgunun merkezinde yer alan Bihruz Bey'in iç dünyası, iç konuşma, bilinç akımı, rüya ve mektup gibi yöntemlerle diğer karakterlere göre daha ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. Buna rağmen karakter gelişimi açısından romanın başından sonuna kadar yaşanan süreçte başkişinin geçirdiği değişim ve dönüşüme bakıldığında Bihruz Bey'in ruhsal büyüme süreci olarak adlandırılabilecek bir olgunlaşma serüveni yaşamadığı söylenebilir. Sadece romanın son bölümlerinde, yaşadığı aşk acısının tesiriyle kendi iç dünyasına çekilmiş ve eski dışa dönük tüketim odaklı hayatından yüz çevirerek daha sakin bir ortamı tercih etmiştir. Ramazan ayının gelmesiyle birlikte bu ayın manevi atmosferine giren Bihruz Bey, vaktini Ramazan'ın gereklerini yerine getirmek ve bununla müteradif mekânlarda gezmek gibi niyetler neticesinde farklı bir çevreye yönelir. Ancak bu ruhaniyetli yönelim Mösyö Piyer'in girişimleriyle nihayet bulur. Mösyö Piyer, Bihruz Bey'deki dinginliği fark edince bu değişimin kendi maddi kazancı önünde bir engel olabileceğini ve öğrencisinden para sızdıramayacağını anlayınca onun eski ilgisini canlandırmaya yönelik aşk kitapları bulup getirerek tekrar marazî bir âşık gibi davranmasına sebep olur. Ancak bu şekilde Mösyö Piyer, evdeki varlığı ve konumunu muhafaza edebilecektir.

Bihruz Bey, her ne kadar sağlıklı bir bilinçlenme süreci yaşayamasa da romanın sonunda Şehzadebaşı'nda Periveş ve Çengi Hanım'la karşılaşıp Keşfî Bey'in yalanlarından haberdar olunca yazarın ifadesiyle, *"bir süredir sarhoş gibi dolaştığı hayal ülkesinin baharından birdenbire gerçeğin katı toprağına düş(er)"* (s.239). Bihruz Bey'in hikâyesini özetleyen bu ifade romanın sonunu hazırlasa da Bihruz Bey, ruh ve zihin dünyasına dönük bir iyileşme elde edemez.

1.2. Norm Karakterin Eksikliği ve Pusulasını Kaybeden Yolcu

Tanpınar, *Araba Sevdası* romanını değerlendirirken, "(k)itap, bir modanın ve muayyen iktisâdî şartlar etrafında hemen bir lahzada teşekkül etmiş köksüz bir kalabalığın romanıdır." (1988: 491) tespitiyle romandaki köksüz kalabalığın mahiyetini tanımlamakla birlikte tematik gücü, kişi düzleminde temsil edebilecek bir norm karakterin eksikliğine işaret eder. Ekrem'in doğrudan dile getirmediği bu durum, dramatik aksiyonu sağlayan çatışmalara bakıldığında daha net bir şekilde görülmektedir. Nitekim şahıs kadrosunu oluşturan kişilerin neredeyse hepsi başkişinin alafrangalık hastalığını çeşitli şekillerde besler ve yönlendirirler.

'Araba Sevdası' romanında güçlü ve etkin bir norm karakterin eksikliği hissedilmektedir. Roman, başkişinin hikâyesini nakletmeyi amaçlarken "norm karakter, romanda amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır" (Harvey, 2004: 175). Anne, babanın yitirilmesiyle onun bıraktığı boşluğu doldurabilecek bir norm karakter olması gerekirken pasif tavırları ile başkişinin eleştiri konusu olan davranışlarını istemeden destekler. Bu bakımdan başkişiyi yönlendirme işlevini yerine getiremez. Tanzimat devri romanlarında adeta ortak bir motif olarak dikkati çeken babasızlık, alafranga kültürün taklidine kapılarak kendi kültüründen uzaklaşan evladın adeta evinin dışına düşmesine sebep olur. Bu akıbeti engelleme konusunda anne, kendisinden beklenen iradî duruşu sergilemekten uzaktır. Bilakis oğlunun iyiliğini düşünerek hareket etse bile onun felaketini hazırlayan kişi olur;

> *"Bihruz Bey, bir vezir oğlu olduğu için daha süt emen bir bebekken hizmetçilerin, dadıların ellerine ve daha sonra da uşaklara teslim olunduğundan bu çağlarda anne-babasını arada sırada görürdü. Çocukluktan kurtulduktan sonra okula gitme, çarşıda pazarda midillilerle gezme zamanı geldiği için, anne ve babasını yine çok göremezdi. (...) Aynı çatının altında olmalarına rağmen günde yarım saat olsun annesiyle görüşmeye vakit bulamaz olmuştu."* (s. 162).

Recâizâde Mahmut Ekrem, şahıs kadrosunu tanıtırken yazar kimliğini belli etmekten kaçınmaz. Yazar anlatıcı olarak karakterlerle okuyucuyu karşı karşıya getirmekten ziyade daima ikisinin arasında baskın bir aktarıcı konumunda olduğunu hissettirerek kişilerin, kendisinin izin verdiği ölçüde tanınabileceğini gösterir. Sadece Periveş'in tanıtıldığı satırlara bakmak bile bu durumu görmek için yeterlidir;

> *"Benzetmelerimizin bayağılaşmayacağından emin olsak bunu da o sarı saçlarla beraber güneşli bir gökyüzüne benzetirdik. (...) Okuyucular isterlerse bu şemsiyeyi de o güneşli gökyüzünün bir tarafında, bir kara buluta benzetebilirler. (...) Sarışın hanımın yaşından bahsetmedik. Çünkü bilmiyoruz. Kıymetli dişlerini anlatamadık. Çünkü görmedik. Fakat tahminimizce bu güzel kadın, olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiştir."* (s. 28).

Bihruz Bey, yaşadığı problemler karşısında, Fransızca hocası Mösyö Piyer'in tavsiyesiyle okuduğu romanlara sığınır. Bihruz Bey'in, kendi dil ve kültürünü yetersiz görerek bilhassa Fransızca kitapları rehber edinirken sergilediği tavır "bovarizm" olarak değerlendirilebilir. Yabancı kitaplardan ödünç aldığı kimliği

kendi kimlik değerlerinin önüne geçirerek hareket eden Bihruz Bey, kurmaca dünyayı gerçek hayatın yerine koyarak hayalî bir âlemde kendisine ait olamayan bir hikâyenin kahramanı olmaya çabalar. Anne ve babanın bıraktığı eksikliği, macera tutkusunu tatmin eden Fransızca edebî eserler doldurur. Şüphesiz bu sonucun hazırlanmasında Mösyö Piyer'in fırsatçı ve çıkarcı tutumu oldukça etkilidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtun Bey'le Râkım Efendi* romanında alafranga kültürle karşılaşan ve bu kültürü hayatlarına tatbik eden iki farklı karakter kurgulanırken, yazarın ortaya koyduğu tez, Felâtun ve Râkım arasındaki zıtlıklar ile mukayese edilerek değerlendirilir. Yazarın taraf tutarak Râkım'ı savunduğu romanda entrik kurguyu yönlendiren çatışmalar farklı yönelimlere sahip iki karakter arasındaki farklılıklara göre şekillenir. 'Araba Sevdası' romanında ise Bihruz Bey'in karşısında yer alarak onunla mukayese edilebilecek tematik gücü temsil eden bir kişi yoktur. Bilakis kişi kadrosunda yer alan herkes başkişisinin madde odaklı hayat tarzının devamını sağlayarak onun olumsuz gidişatını doğrudan ya da dolaylı şekilde desteklerler. Kişilerin yanı sıra mekân ve eşyanın mahiyeti de Bihruz Bey'in maddiyata düşkünlüğünü gösterecek şekilde ve ölçüde kurguya dahil olurlar. Sözgelimi araba ve Çamlıca, romandaki kişiler kadar etkilidir başkişi üzerinde. Hatta Tanpınar'a göre; "bu köksüz gölgeler kitabında asıl kahraman, Bihruz Bey'in parasını tam olarak ödemediği ve sonunda elinden aldıkları arabasıdır." (1988: 492).

Başkişi Bihruz Bey, fizikî göstergeler ile olan münasebeti çerçevesinde tanıtılırken aynı zamanda onun zihin dünyasının yansıtılması amacıyla iç monolog ve bilinç akımı gibi anlatım teknikleri kullanılır. Böylece okuyucu, karakterin yaşadığı ruhsal dalgalanmalara tanıklık ederken eylemlerinin arka planındaki zihniyet dünyasından da haberdar olur. Bihruz Bey'in psikolojik portresinin aktarıldığı satırlarda gramer kurallarına uymayan cümleler ve dağınık ifadeler artarda sıralanırken yazar, metinle okuyucu arasından çekilir;

> *"Benim gibi birine böyle davransın. Olacak şey mi? Bu kadar hakaret de yutulmaz ya! Andon hınzırı buna sebep oldu. Kiralık arabayla gelince böyle olur. Vapura da gitsem mi? Ya orda da bulamazsam? (...) Herif âdeta beni kovdu. Öyle ya... Kapıyı üzerime kapayıverdi. Artık buna sessiz kalınamaz. (...) On altı yaş, ölüm için çok erken... Ah! Maheureux que je suis! (Ne kadar şanssızım!). Artık vapura gidemem, yazık! Vay terbiyesiz dağ adamı! Bu insulte (hakaret) doğrusu unutulmaz!"* (s. 187).

Romanın tezi gereği başkişi Bihruz Bey'in eksik yönlerini tamamlayacak ve ona yol gösterecek kişilere yer verilmemiştir. Yazar, hayal avcılığıyla meşgul

olan mirasyedi bir gencin içinde bulunduğu durumu idrak etmesini sağlayacak herhangi bir müdahaleye izin vermediği gibi roman boyunca adeta pusulasız bir gemi gibi fırtınalı bir denizde savrulmasına razı olur. Norm karakterin fonksiyonunu icra etmesi gereken anne, fon karakter olarak pasif bir duruş sergilerken, başkişiyi aydınlatması gereken öğretmen ise meslek ahlakını, menfaatlerine feda eden bir kart karakter olarak Bihruz Bey'i felakete sürükler.

1.3. Menfaat, Yalan ve Hayal kırıklığının Mücessem Hâli Kart Karakterler: Mösyö Piyer, Keşfi Bey ve Periveş Hanım

Araba Sevdası romanında başkişi ile dekoratif kişiler arasında yer alan ve başkişinin içinde bulunduğu olumsuz durumu besleyen, yönlendiren hatta bu durumun müsebbibi olan kart karakter, "tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir" (Harvey, 2004: 175). Kart karakterin değişmez özellikleri somutlaştırma fonksiyonuna sahip olması ve ruhsal derinliğinden ziyade başkişiye çıkardığı engeller nispetinde bu fonksiyonunu icra etmesi Araba Sevdası gibi tezli bir romanda yazarın işini oldukça kolaylaştırır.

Başkişi Bihruz Bey'in gerek aile hayatında gerekse zihniyet dünyasının şekillenmesinde eksikliği hissedilen kişilerin bıraktığı boşluğu dolduranlar kart karakter olarak karşımıza çıkar. Sözgelimi babanın rehberliğine ihtiyaç duyulurken onun yerini Fransızca hocası Mösyö Piyer alır. Romanda, Mösyö Piyer'e dair ilk bilgi "nabza göre şerbet veren kurnaz bir ihtiyar" olmasıdır. Hocalık vasfından önce bu ifade ile tanıtılması onun, kart karakter olarak hangi fonksiyonu icra edeceğini sezdirir. Mösyö Piyer, Fransızca öğretmekte yeterince başarılı olamadığı gibi Bihruz'dan para sızdırabilmek ve hak ettiğinden fazlasını alabilmek için türlü yollara başvurur. Dünya tarihi ve siyaseti gibi konulara meraklı, nitelikli bir okuma kültürüne sahip olan Mösyö Piyer, entelektüel birikimini Bihruz Bey'in ilmî gelişimi için kullanmak yerine maddî menfaatleri doğrultusunda hareket ederek kendisine sunulan imkânları suiistimal eder. Bu durumun ortaya çıkmasında tek sorumluluk Mösyö Piyer'e ait olmayıp, çocuğunun eğitimini denetlemeyen anne ve öğrenme disiplinine sahip olmayan gayrı ciddi tavırlarıyla Bihruz Bey, Mösyö Piyer'in işini kolaylaştırırlar;

> *"Bihruz Bey tarafından girişilmek istenen bu konunun Mösyö Piyer'ce yersizliği, zamansızlığı ihtiyarın epeyce canını sıkmıştı. Çehresi kızardı, gözleri açıldı; terbiyesiz öğrencisini iyice haşlamak istedi; fakat istediğini yapamadı. Çünkü Küçük Çamlıca'nın havadar köşkünde, haftanın iki gecesini gönlünün keyfiyle geçirmek için vapur ve araba ücretlerinin dışında, peşin olarak her ay eline geçirdiği altı adet yirmi iki Frank, yetmiş beş sent Mösyö Piyer'e hatırlıca bir dost idi."* (s. 49-50).

Öğrencisinin yanlışlarını gördüğü halde, onu uyarmak ve doğruyu telkin etmek yerine, kendisine ödenecek maaşı önemseyen Mösyö Piyer, kazancını tehlikeye atmamak için şahit olduğu yanlışları sevimli görmeye ve göstermeye çalışır. Mösyö Piyer'in kötü niyetinden şüphe eden ve onun Bihruz Bey'e yakınlığından müşteki olan tek kişi Dadı Kalfa'dır. Fransızca hocasından aldığı kitapları okuduktan sonra farklı âlemlere dalan ve gerçek ile kurmaca dünyayı birbirine karıştıran Bihruz Bey'in hâlini yadırgayan Dadı Kalfa, bu konuda yaşadığı endişenin ötesinde bir etki gösteremez. Gerek evdeki statüsü gerekse entelektüel birikimi, onun Bihruz Bey karşısında iradî bir tavır sergilemesine müsaade etmez;

> *"Vah vah! Bu koca papaz ne zaman gelse benim beyimde böyle bir hâl görülüyor! Hınzır herif, böyle ders okutulur mu? Zavallı beyciğim, sabahlara kadar gözlerini kırpmamış! O pis kitap için mi böyle harap ettin kendini? Buna hanımefendi de razı değil, ben de razı değilim, Allah da razı değildir. Bari gir yatağına da biraz rahat et! (...) Ne oluyor ayol, bu kadar çok ders verilir mi? Sanki bir gecede hepsini okuyup öğrenecek (...) "* (s. 234).

Mösyö Piyer'e gösterilen tepkinin sebebi, Bihruz Bey üzerindeki yozlaştırıcı etkisi değil, fazla ders vererek onu yormasıdır. Dadı Kalfa da tıpkı annesi gibi Bihruz Bey'i korumak niyetiyle hareket ederken pasif müdahalenin ötesine geçemeyerek onun duygu ve düşünce dünyasına olumlu yönde tesir edemezler.

Romanda değişmeyen özellikleriyle tipik bir kart karakter olan Keşfi Bey, aynı zamanda şahıs kadrosunun içinde dramatik çatışmanın ortaya çıkmasını sağlayan 'hasım veya karşı güç' fonksiyonuyla "tematik gücün gelişmesine mani ol(ur)" (Aktaş, 1991: 154). Bihruz Bey'in saf ve çabuk kandırılmaya müsait yapısını göstermek için kullanılan Keşfi Bey, roman boyunca erdemli ve ahlaklı bir davranış sergileyerek okuyucuyu şaşırtmaz. Bu durum aynı zamanda kart karakterin asli özelliklerinden biridir. Zira Bihruz ile Keşfi Bey'in her karşılaşmasında Bihruz'un yine kandırılacağı ve Keşfi Bey'in yalanları sebebiyle mağdur olacağı tahmin edilebilir. Böylece kart karakter işlevi gören Keşfi Bey, "okuyucu zihnindeki hazır imajın harekete geçmesini sağla(r)" (Korkmaz, 1997: 300). Bihruz Bey'in, çalıştığı kalemdeki arkadaşlarıyla 'siyeh-çerde' tamlamasının anlamı üzerine tartışırken kalemden arkadaşları Keşfi Bey'den 'ünlü yalancı' diye bahsederler;

> *"Ah! Keşfi Bey, ünlü yalancı! Burada olaydı, bu kelimenin anlamı için de ne güzel bir yalan uyduruverirdi!"* (s.119).

Son karşılaşmalarında Keşfi Bey'in Bihruz Bey'e, Periveş Hanım'ın tifodan öldüğü yalanını söylemesi ve Bihruz Bey'in de bu yalana inanarak perişan olması karşısında yazar anlatıcı doğrudan ifadelerle kurguya dâhil olarak bu durumdan dolayı başkişiye tepkisini dile getirir. Yazarın ifadeleri de Keşfi Bey'in romanda belli bir işlevi yerine getiren tanımlanmış bir kart karakter olduğunu gösterir;

> *"(A)sıl suç yine de Bihruz Bey'deydi. Keşfi'nin, o büyük yalancının, yalan söylemeden bir dakika bile duramayacağını, bu yüzden hiçbir sözünü gerçek kabul etmenin uygun olmayacağını ve yalancılıktaki şöhretini çok iyi biliyor olması gerekirken hiç düşünmeden ona inanmanın ve mantığını kaybedip ne yaptığını bilmeyecek kadar çok üzülmesinin anlamı var mıydı?"*(s. 149).

Romanda Bihruz Bey'den sonra en teferruatlı şekilde tanıtılan kişi Keşfi Bey'dir. Onun yalancılıkla ün salmış biri olmasının altında yatan sebepleri, ailesi ve çocukluğuyla ilişkilendirerek izah eden yazar, natüralist romanlarda olduğu gibi karakterin yönelimlerini ırk ve aile faktörüne bağlayarak temellendirmeye çalışır. Üç beş yaşlarında bir çocukken anne babası tarafından bazı isteklerine olumsuz cevap vermek yerine yalan söylenmesi onu başta küçük sonra da her türlü yalana alıştırır. Yalan söylemeyi bir zevk ve merak haline getiren Keşfi Bey, muhatabına zarar verip vermeyeceğini düşünmeden bu huyunun gereğini yapar. Bu sebeple arkadaşları tarafından 'Kırk Yalan', 'Mantör (yalancı)', 'Farsör (muzır) gibi sıfatlarla anılan Keşfi Bey, Bihruz Bey gibi alafranga kültürü, bir hastalık derecesinde benimsemiş ve onun gibi Fransızca kelimeleri sıkça kullanarak, kendi dil ve edebiyatını aşağılayarak sahte bir kimlik inşası yapmaya çalışır;

> *"Keşfi Bey, aslında yaradılış bakımından zeki bir insandı. Fakat çocukluğundan beri tembelliğe alıştırıldığı için eğitimle uğraşmak ona en ağır işlerden biri gibi geliyordu. Bu yüzden Türkçeyi öğrenemediği, öğrenmek de istemediği gibi bütün alafranga beylerin övünç noktası olan Fransızcayı da hakkıyla öğrenememişti. Hele bilimle ilgili hiçbir bilgisi yoktur."* (s.151).

Şahıs kadrosuna dahil olan ancak başkişinin müsrifliğini ve iktisadî başarısızlığını belirgin hale getirmek için yazarın kullandığı kişilerden biri de araba fabrikası sahibi Jan Kondoraki'dir. Bu zat ilk olarak Bihruz Bey'e yazdığı mektuplar vesilesiyle tanıtılır. Sürekli tüketen ve en ufak bir şey üretmeyen Bihruz Bey'in elindekileri bilinçsizce harcayarak borcunu ödeyemeyecek duruma gel-

mesi Kondoraki'nin uyarı ve tehditleriyle anlaşılır. Romanda fiziki varlığı ve eylemleriyle görünmese de Bihruz Bey'e yazdığı üç tane mektup aracılığıyla varlığından ve niyetinden haberdar olunan Kondoraki, müşterisinin geciken borcunu menfaat temini için kullanan kurnaz bir işadamıdır. Bihruz Bey'in hesabını bilmemesi onun işini kolaylaştırır.

Kondoraki gibi meslek ahlâkını hiçe sayarak fırsatçılık yapan esnaftan biri de kitapçı Mösyö Vik'tir. Romanda kısa bir diyalogla yer bulan Mösyö Vik, Bihruz Bey'e ihtiyacı olmayan kitapları satarak kâr elde etmeyi amaçlar. Benzer şekilde Keşfi Bey'in peşinden İzmir'e gitmek için anlaştığı kayıkçının kasıtlı olarak onu, İzmir yerine Trabzon vapuruna götürmesi, bir yandan Bihruz Bey'in kandırılmaya müsait olduğunu gösterirken, devrin esnafının meslek ahlakından yoksunluğunu da gözler önüne serer. Yazar bu kişilerden dekoratif unsur olarak yararlandığı gibi aynı zamanda belirlenmiş tek tip özellikleri temsil etmeleri ve dramatik aksiyonu tematik açıdan yönlendirmeleri açısından kart karakter olarak yararlanır.

Kart karakterler, temsil ettikleri duygu ve düşüncenin somutlaşmasına hizmet ettikleri için yazar, karakterlerin kaderi üzerindeki tek belirleyicidir. Romanın tezi ve başkişisinin yönelimlerini idare edecek biçimde roller üstlenen bu karakterler yazardan bağımsız olarak bir gelişim gösteremezler. Sözgelimi; Bihruz Bey'in hal ve hareketlerinin seyrini belirleyen önemli bir mevkide olan Periveş Hanım'ın tek işlevi Bihruz Bey'i peşinden sürükleyecek etkiyi göstermesidir. Yazarın, "sarışın hanım, kendisi gibi gönül avcılığında ustalık kazanmış kadınlara has bir işveyle" (s. 24) ifadesiyle hakkındaki ilk bilgileri paylaştığı Periveş Hanım'ı romanın pek çok yerinde 'sarışın hanım' olarak betimlemesi onun işlevini öncelikli olarak fiziksel vasıflarıyla ilişkilendirme düşüncesinin bir sonucudur. Roman boyunca da yazar, Periveş Hanım'ın kendisine biçilen rolün dışına çıkmasına izin vermez. İntibah romanındaki Mahpeyker adlı kart karakter gibi, Periveş Hanım da başkişinin, dış görünüş ve maddeye olan düşkünlüğünü gösteren bir figür konumundadır.

Periveş Hanım'la birlikte romanda kart karakter işleviyle yer alan diğer karakterler, Bihruz Bey'in alafranga yönelimlerini ve hayattaki başarısızlığını belirgin hale getirmeye hizmet ederler.

1.4. Romanda Sosyal Ortamın Fotoğrafı: Fon Karakterler

Romanda şahıs kadrosu içinde yer alan dekoratif kişiler her ne kadar işlev bakımından diğer kişilere göre daha arka planda değerlendirilse de metne gerçeklik kazandırmak ve atmosferin okurun gözünde canlandırabilmesini sağlamak açısından varlıkları oldukça önemlidir. Dekoratif kişiler, "mahallî rengi

aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden"(Aktaş, 1991: 158) şahıslardır. Her ne kadar eserde psikolojik yönleriyle yer bulmasalar da dekoratif kişilerin varlığı sosyolojik tespitlerin ortaya konmasında ve toplumsal ilişkilerinin mahiyetinin yansıtılmasında başkarakter kadar önemli rol oynayabilirler. Sözgelimi; aşk temasının ön planda olduğu bir roman, konusu kasabada geçtiği için kasaba sosyolojisi açısından da dikkate değer veriler sunabilir. Kasabadaki yaşama üslubu, üretim ve tüketim ilişkileri kısaca toplumu bir arada tutan unsurların tespit edilmesinde, derinliği olmayan fakat nicelik açısından varlığı önem taşıyan kalabalıklar üzerinde durmak anlamlıdır.

'Araba Sevdası' romanının başında Çamlıca Bahçesi'nde gezen insanlardan bahsedilmesi romana gerçeklik kazandırmak ve vakanın geçtiği atmosferi yansıtmak amacı taşıdığı gibi alafranga kültürün toplumsal boyuttaki yansımalarını göstermesi açısından da dikkate değerdir. İstanbul'un ünlü sayfiye yerlerinden biri olan Çamlıca Bahçesi romanda, halkın eğlence alışkanlıklarının ve mesire kültürünün görülebileceği bir sahne konumundadır;

> *"Sınırı, ancak bir çeyrek saatte dolaşılabilen bahçe o kadar genişliğine rağmen bu büyük kalabalığı içine alamıyordu. Bu yüzden halkın bir kısmı girdikçe, bir kısmı çıkmaya mecburdu. Böylece gerek yukarı, gerek aşağı kapıdan aralıksız bir şekilde girip çıkan seyircilerin çokluğuyla, o koca bahçe –benzetme biraz kabaca da olsa- büyük bir arı kovanını andırıyordu. Fakat bu öyle bir kovandı ki arıların bal alacakları çiçekler de içinde bulunurdu! İçeride kalanlardan güzeller takımından olanlar, bahar çiçekleriyle yarışır gibi en parlak, en güzel renkler içindeydiler. Üçü beşi bir yerde çiçekler gibi iki taraflarına salınarak gezinirlerdi. Bunlardan bal almak hevesiyle yerlerinde duramayan eşek arısı mizaçlı genç beyler de çiçeklerin arasında ikişer ikişer dolaşırlardı."* (s. 10).

Bahçenin içinde ve dışındaki insan hareketliliğinin anlatılması mekânın sosyal açıdan işlevselliğine dikkat çeker. Süslü hanımların ve şık beylerin isimleri bilinmese de yüz kadar arabanın bahçenin etrafında aralıksız bir şekilde dolaşması bu insanların mekânı kullanma biçimi ve ev dışındaki ilişkilerinin mahiyetini göstermektedir. Romanın dekoratif kişileri, mekânın dekorasyonuyla birlikte anlatılarak okuyucuda mekân algısına dair bir kanaat oluşturulmaktadır. Zira Çamlıca Bahçesi, kalabalıkların isteklerine ve görünme arzularına cevap verdiği için bu derece talep görmektedir. 'Gürültülü bir eğlence yeri' olarak tanımlanan bahçe, sadece bir karşılaşma mekânı olarak kullanılmayıp aynı zamanda alafranga kültürün unsurlarını barındıran bir sözde Avrupa nu-

munesi olarak romandaki tematik çatışmaya da zemin olur. Bahçede dolaşan insanların *Belle Helen* operasından çalınan havaları dinlemeleri onların Batı kültürüyle temasının derecesini gösterdiği mekânın atmosferini yansıtması açısından da önemlidir. Başkişi Bihruz Bey ve onunla birinci derecede ilişki içinde olan kişiler roman sahnesinden çekildikleri taktirde sadece Çamlıca Bahçesi'ndeki kalabalıkların mahiyeti üzerinden bir alafrangalaşma okuması yapmak mümkündür. Bu tespit, romandaki dekoratif kişilerin olay örgüsündeki fonksiyonlarını ifade etmek açısından dikkate değerdir.

Bihruz Bey'in farklılığını ve yaşadığı olayların onun ruh dünyasında meydana getirdiği değişimleri belirgin hale getirebilmek için yazar, başkişiyi çevresindeki insan kalabalığının içinde resmeder. Toplum psikolojisi ve toplumun değer dünyasındaki dönüşüm gibi roman üzerine edebiyat sosyolojisi bağlamında yapılacak bir incelemede de dekoratif kişiler önemli ayrıntılar sunabilirler. Yazarın, fiziki ve ruhi portrelerine değinmeden sadece isimlerini sıraladığı komşuları Bihruz'un kalabalıklar içindeki yalnızlığını hissettirmek ve hüsranla sonuçlanan aşk macerasının onun psikolojisi üzerindeki tesirini göstermek amacıyla kurguya dâhil edilir;

> *"Çâker Bey, Talip Bey, Sahban Bey ve Mâlik Efendi; Bihruz Bey'in konak komşularından ve teklifsiz görüştüğü gençlerdendir. Bunlar kışın çoğu akşam Bihruz Bey'in konağında toplanıp sohbet eder; kâğıt oynar; beşlere, altılara kadar hoşça vakit geçirirlerdi. Fakat yaz gelince Bihruz Bey'in Küçük Çamlıca'ya geçmesi gibi Çâker Bey Beykoz'a, Talip Bey Mirgûn'a, Sahban Bey de Sarıyer'e yazlıklarına giderler; içlerinden yalnızca Mâlik Efendi kalırdı. Bu yüzden beş altı ay kadar birbirlerini ya hiç görmezler ya da nadiren sokakta vapurda filan görebilirlerdi."* (s. 219).

Bihruz Bey'in Periveş'e yazdığı mektupta geçen *"bir siyeh-çerde civândır"* dizesindeki siyeh-çerde tamlamasının anlamını araştırırken fikir danıştığı kalabalık bir arkadaş grubu uzun bir diyalog halinde kelimenin anlamı üzerinde fikir yürütürler. Defterci Nâim Efendi, Atıf Bey, Şükran Bey, Hüsnü Bey, Salih Bey, Agâh Bey, İrfan Efendi gibi isimlerin yer aldığı kalabalık bir iş arkadaşı grubundan oluşan dekoratif kişiler aracılığıyla yazar, Bihruz Bey'in bir kelimenin anlamının peşine düşmesini gülünç diyaloglarla aktarır. Burada dikkati çeken ayrıntılardan biri de isimlerin sonundaki unvanlardır. Bey ve efendilerin bir arada olduğu toplumda beyler alafranga kültüre daha yakın dururken, geleneğin kişi düzlemindeki temsilcileri efendiler olur.

Arabacı Andon, Hizmetçi Mişel, Çengi Hanım, Gülşeker Hanım, Dadı Kalfa gibi roman boyunca bir değişim göstermemekle birlikte olay örgüsü içerisinde

etkin bir rol üstlenmeyen dekoratif kişiler devrin yaşama üslubunu ve zihniyet dünyasını yansıtan söz ve eylemleriyle romanın tematik vurgusunu belirginleştirirler.

SONUÇ

Araba Sevdası romanı alafranga züppe tipini merkeze alarak Tanzimat devri Batılılaşma pratiklerinin, ihtiyaç duyulan terakkiye yönelik sonuçlar vermemesine dair eleştiriler içeren tezli bir eserdir. Recâizâde Mahmut Ekrem'in, Tanzimat'ın yeni mekteplerinde eğitim gören ve yüzü Batıya dönük bir yazar olmasına rağmen Bihruz Bey karakteri üzerinden alafranga kültürün alınma biçimine yönelik bu derece ciddi eleştiriler getirmesi, dönemin Batılılaşma politikasının yanlış uygulamalarına duyduğu tepkinin bir neticesi olarak değerlendirilebilir. Ekrem bir bakıma kendi devrinin romanını eleştirel bir örnek üzerinden anlatırken aynı zamanda edebiyat sosyolojisi açısından devrin toplumsal gerçekliğini yansıtan tahliller yapar. Bu bakımdan *Araba Sevdası,* sadece Bihruz Bey'in gülünç hallerini anlatan bir roman değil aynı zamanda Türk edebiyatının alafrangalık tarihinde 'Bihruz Sendromu' olarak anılacak bir durumun etraflıca ele alındığı bir eleştiri metnidir.

Olay örgüsündeki fonksiyonları dikkate alındığında romanın şahıs kadrosunu oluşturan kişiler, Bihruz Bey'in alafranga kültürü algılama biçimini somutlaştırmaya hizmet ederler. Başkişiyi yönlendirme konusunda eksikliği hissedilen norm karakterlerin boşluğunu, belli bir özelliğin romandaki temsilcisi olan kart karakterler doldururken, sosyal ortamın aksettirilmesinde dekoratif kişilerden yararlanılır. Başkişinin iç konuşmalarının yanı sıra, kişiler arasındaki diyaloglardan hareketle belirginlik kazanan çatışmalar, romanın tezine dair ayrıntılar sunar. Yazar anlatıcı ve hâkim bakış açısının yönlendirici etkisinin hissedildiği romanda kişiler, yazarın müsaade ettiği kadarıyla var olabilirler. Dolayısıyla ruh ve karakter açısından bir gelişim süreci yaşayamayan kişiler, romanın yanlış batılılaşma konusundaki eleştirel yaklaşımını desteklemek amacıyla vakaya dâhil olurlar.

Kıssadan hisse olarak değerlendirilebilecek bir sonucu olmayan *Araba Sevdası*'nda, kahramanlarının akıbetlerine dair ümit verecek herhangi bir ayrıntıya da yer verilmez. Sonuçtan ziyade süreç odaklı bir anlatımı tercih eden Ekrem, devrin alafranga muhitlerindeki aşırılıkları gözler önüne serebilmek için romanın kişi kadrosunu alafranga züppe olarak tanımlanabilecek kişiler ve onları destekleyen figürlerden oluşturur. Bu bakımdan Bihruz Bey'in merkezî rolü etrafında bir araya gelen şahıs kadrosu, bireysel yönelimlerden toplumsal eleştiriye doğru genişleyen bir bakış açısı ile yanlış batılılaşma probleminin kurmaca düzlemde ele alınmasına hizmet ederler.

KAYNAKÇA

ADLER, Alfred (1997), İnsanı Tanıma Sanatı, (Çev. Şelale Başar), Dergâh Yay., İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

FROMM, Erich (1997), **Rüyalar Masallar Mitoslar**, (Çev. Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten), Arıtan Yay., İstanbul.

HARVEY, W.J. (2004), "Romanda Sosyal Ortam (The Human Context)", **Roman Teorisi**, Haz. Philip Stevick, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul.

MARDİN, Şerif (2009), **Türk Modernleşmesi,** İletişim Yay.,, İstanbul.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (1988), İnsan Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

OKAY, Orhan (2005), **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., İstanbul.

PARLATIR, İsmail (2004), **Recaî-zade Mahmud Ekrem**, Akçağ Yay., İstanbul.

RECÂİZÂDE MAHMUT EKREM (2008), **Araba Sevdası**, Akçağ Yay., İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

SİYAH GÖZLER'DE SİMGESEL KİMLİK İLE İMGESEL BENLİK ARASINDA SIKIŞAN ŞAHISLAR

Cafer ŞEN[*]

GİRİŞ

Fecr-i Âtî döneminde iki yazar roman kaleme alır. Bu yazarlardan biri İzzet Melih, diğeri ise Cemil Süleyman'dır. İzzet Melih *Tezad* romanı yazarken Cemil Süleyman'ın ise *İnhizam, Kadın Ruhu* ve *Siyah Gözler*' adlı romanları kaleme alır. Ancak Cemil Süleyman'ın kaleme aldığı *İnhizam ve Kadın Ruhu* adlı eserlerin tefrikası yarım kalır. Cemil Süleyman'ın romanlarının dışında *Timsal-i Aşk* ve *Ukde* adlı iki hikâye kitabı da vardır. Bu eserlerde yer alan hikâyelerin ortak teması marazi aşktır. Hikâyelerde marazi aşk içtenlikten yoksun olduğundan için genellikle anlatı kişilerini felakete sürükler.

Cemil Süleyman'ın tarafından 1911 yılında kaleme alınan *Siyah Gözler* romanında da marazi aşk işlenir. Görücü usulüyle yapılan evliliklerin boyutlu bir şekilde ele aldığı *Siyah Gözler'de*, genç dul bir kadın ile delikanlı arsında yaşanan yasak aşk ve bu yasak aşkın toplum tarafından yargılanmasını irdelenir.

1. Romandaki Şahısların Adsızlaştırılmasının Varoluşsal Nedenleri

Siyah Gözler'in bilinen/görülen en dikkate değer özelliği yazarın romanın başkarakterlerine bir ad vermeyişi, şahısları, genç kadın ve delikanlı olarak isimlendirmesidir. Dünya edebiyatında en bariz örnekleri Franz Kafka'nın *Şato* romanında görülen kahramanın sadece K harfiyle isimlendirilmesi iken Türk edebiyatında ise ilk örneğine *Siyah Gözler*'de tesadüf edilir. Hiç kuşkusuz ro-

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. cafer.sen@deu.edu.tr

manlarda şahısların harf veya cinse ait genel ifadelerle ortaya konulması farklı bir yönelimdir. Bu ontik varoluşsal kaygıların nedenleri olarak şunlar öngörülebilir.

Franz Kafka veya Yusuf Atılgan gibi roman şahıslarını bir harfle adlandıran veya Cemil Süleyman gibi sadece cinse ait genel bir isim veren yazarlar, tek ve en önemli iktidarın dil ve söylem olduğunu bilirler. Bu bilme bir sezgi ve içgörüdür aslında. Dil ve söylem iktidar olduğundan değer ve anlam yüklü her bir gösteren/kelime mevcut romandaki kişinin varoluşsal gelişimini durduracak onu tarih ve kültürünün bir yerine iliştirecektir. Bu nedenle onlar/roman şahısları, Jacques Lacan'ın dikkat çektiği gibi simgesel/kültürel ağa yakalanacaktır. Hâlbuki Gilles Deleuze'un ortaya koyduğu gibi roman şahıslarının varoluşsal farkındalığı geliştirmesi için değer ve anlam taşıyan dil gösterenleri içinde yersizyurtsuzlaşması ve göçebe olması gerekir (Kılıç, 2013: 163). Roman şahıslarını Oğuz Atay'ın romanlarında görüldüğü gibi Selim Işık, Turgut Özben, Hikmet Benol gibi adlar vererek isim sembolizasiyonuna tabii tutmak yurtsuzlaşma ve göçebeliğe aykırılık teşkil ederek gerek roman şahıslarını gerekse okuyucuyu varoluşsal imkânlardan yoksun bırakır.

Kafka'nın K'sı veya Atılgan'ın B'si gibi herhangi bir anlam ve değerden uzak durmaya çalışan Cemil Süleyman'ın genç kadını ve delikanlısı sadece cins ayrımına dayalı bir yükü üzerinde taşır. Bunun da nedeni insanın ilk edindiği kimlik cinsiyetidir. Dolayısıyla da *Siyah Gözler*'de genç kadın ve delikanlı gibi cinse ait kimlikle ortaya konulan veya adlandırılan şahıslar, simgesel/kültürel ağ içinde insanı sarmalayan ve bu yüzden de gerçekliğinden uzaklaştıran kişilere oranla varlıklarının gerçekliğine daha bir yakındır. Çünkü değer ve anlamlarıyla bir kimliği veya kimlikleri vurgulayan her ad(lar)/gösterenler aynı zamanda ötekileri, diğerlerini dışarıda bırakarak kendini varettiği için bir fakirleşme, sınırlamadır aynı zamanda. Romanlarında özel isim kullanmayan yazarlar, roman şahıslarına bir ad koyarak insan varlığının etrafında kimliklerle yanılsamalar kurmak istemezler. Kafka'nın *Değişim*'deki Samsa'nın böceğe dönüşmesi gibi karakterleri bir isimle maddi varlığına yabancılaştırmamış hiçbir anlam ve değer taşımayan sıradan, bayağı ve kaba haliyle ortaya koymak isterler. Bu noktada insanın da dâhil olduğu tür düşünüldüğünde dünya üzerinde en az kendine yabancılaşan varlık böcektir. Çünkü böcek(ler) insanlar gibi örgütlenmemiş, doğallıktan çıkmamış, yersiz-yurtsuzlaşmış kültür öncesi varlıklardır (Dolar, 2013: 174).

Her isim, bir dünya görüşü, inanç, düşünce ve ideolojiye ait değer ve anlamları üzerinde taşıdığından, düşünce alanında kalmakta, insanı bu alana çekmekte dolayısıyla da gerçekliğine ait bedensel duyumlarından uzaklaştırmaktadır. Bu yönüyle her isim, insanın kendine olan yabancılığını da ortaya

koymaktadır. Bir kelime/gösteren/ad, taşıdığı değer ve anlamlarla kişiye ait öz(n)el bedensel duyum ve algıları hadım ederek kişide özneleşme ve özdeşleşme sürecini başlatır. Bu süreçte gerek bedensel gerekse imgesel duyum ve algılar kastrasosyana uğrar. Lacan, "dil tarafından ölüleştirildiğimiz, böylece bir anlamda yaşayan ölü olduğumuzu ilan" ederken bu gerçeğe parmak basar (Fink, 2016: 299). Bu nedenle romanlarda şahısları bir isimle adlandırmamak, şahıs için ismi veya kelimeyi kaldırmak bu kastrasyonu tam tersi bir istikamette bozuma uğratmak anlamına gelir. Bu nedenle de yaratım sürecinde ad değil de adsızlık duyum ve algı yönünden bir zenginlik taşır.

Bununla birlikte her isim öz(n)el bir fark olduğundan, bir ismi edinmek zorunlu bir varoluşu gerçekleştirmek, farkındalığa ermek anlamına da gelir. Bu noktada ad bilinçsiz olarak kişinin temel bir parçası olarak kabul edilir. Ad kişinin bireyselliğinin bir parçasını içinden barındırıyor gibidir (Reik, 2006: 91). Bu nedenle her isim zorunlu bir mücadele sonucu elde edilir. Bu mücadeleye dıştan bakıldığında herhangi bir kahramanlık mevzubahis olmayabilir. İsim bir özneyi imlediğinden özneleşme süreci olan isim edinme süreci kişi açısından sancılıdır. Bu nedenle isimler ancak özneleşme yolunda sancılı süreçler sonunda başarıya ulaşanlara verilir. Bu noktada "adlandırma kişiye diğer insan ya da şey üzerinde güç kazandırır" (May, 2017: 181). Bu başarı ancak otantik duyum ve algıya bedel olarak elde edilir.

1.1. *Siyah Gözler* Bir Bedende Üç Varlık Görünümü

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler*'deki şahıs kadrosu dar olmasına rağmen başkarakter genç kadının psişik durum ve nesne ilişkileri bir hayli detaylı verilmiştir. Âşık olduğu delikanlı ise yine genç kadının psişik dünyasını ve nesne ilişkilerini yansıtması amacıyla vardır. Genç kadının varlık algısı ve nesne ilişkilerine bakıldığında onda psişik ve düşünsel olarak üç değişik varlık alanı izlenebilir. Bunlar; genç kadın bedenindeki arzulayan varlık görünümü, bu arzulayan varlığa karşı çıkan içselleştirilmiş toplumsal/kültürel değer ve anlamların ortaya koyduğu varlık görünümü ve bunlar arasındaki çatışmayı dengelemeye çalışan varlık görünümü.

Hemen hemen her öznede görülen bu üçlü varlık görünümünü Hegel, tikel varlığını olumsuzlayarak tümel bir bütünlükte varlık hedefine ulaşma çabası içinde diyalektik bir yapıya sahip varlık görünümlerini Kendindevarlık; Özdeşlik, tez, doğa, Kendiiçinvarlık: Olumsuzluk, antitez, eylem, insan, Kendinde-ve-kendiiçin-varlık: Bütünsellik, sentez, eser, tarih, hareket olarak ortaya koyar (Kojeve, 1996: 116). Sartre ve Lacan ise bu üç varlık görünümünü temel alarak kuramlarını oluştururlar. Ancak "üçüncü varlık biçimini başkası-i-

çin-varlık olarak adlandırırlar. Bu adlandırma, öznenin ötekinin zihninin üzerinden dolayımlanarak tanımlanan toplumsal yapısını vurgulaması açısından anlamlıdır. Bu üç varlık biçimi, kabaca id, ego ve süperegoya karşılık düşerken, Lacan bu üç varlık biçimini, sırasıyla gerçek, İmgesel ve Simgesel olarak adlandırdığı dönemlerin varlık biçimlerini açıklamak için kullanmıştır" (İzmir, 2013: 86). Fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl, ise şeylerin nasıl bilindiğine dair yönelimselliğin algı, imgelem ve anlamlandırma gibi üçlü bir yapıda gerçekleştiğine dikkat çeker (Küçükalp, 2006: 64).

1.1.1. Bedendeki Arzulayan Varlık Görünümü: Kurucu Karşıt Güç

Siyah Gözler'de aşk genç kadındaki arzuları ortaya çıkarır. Aşk kişinin öz(n) el yaşamında hoşnutsuzluk/ölüm duyumlarını hoşnutluluk/yaşam duyumlarına çeviren arzu alanıdır. Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım" ilkesine karşı Lacan "Arzuluyorum öyleyse varım" ilkesini öne sürerken arzunun kişinin yaşadığının en önemli bulgusu olduğunu düşünür. Arzunun ortaya çıkmasını sağlayan aşk kişinin farkına varamadığı bilinçdışındaki hoşnutsuzluk duyumlarını bilince çıkararak bunlarla yüz yüze gelmesini sağlar. Bu noktada kişiyi "aşka doğru iten içsel hoşnutsuzluktan kaçma çabasıdır" ve bu hoşnutsuzluk "kendimizden istediklerimizi karşılamaktaki başarısız" olduğumuz farkındalığından kaynaklanır (Reik, 2006: 48). Aşk, kişinin bu farkındalık arzularını gerçekleştirmenin çok gerisinde kaldığında ortaya çıkar. Dolayısıyla kişinin kendi kendinin yetersizliği ve başarısızlığını fark ettiği anda gelişir. Bu nedenledir ki kişi kendinde fark ettiği eksiklikleri göremediği bir ego idealine âşık olur. Ego ideali "hem gerçek hem hayal, gerçeklik ve hayal gücünün garip bir ürünüdür. Onda, yaşayan insanların nitelikleri çok abartılı görünür; kişinin olumsuz yanı çıkartılır ya da ihmal edilir ve başarılar abartılır. Bu, daha sonra bir aşk nesnesine" yüklenen idealleştirmenin başlangıcıdır (Reik, 2006: 51). Bu noktada aşk kişinin kendini gerçekleştirme, ego idealine ulaşma çabalarının üründür. Ego idealinin gerçekleştirilmesi kişiyi kendi durumunda memnun ve kendi kendini yeterli kılarak içsel hoşnutsuzluğu yok eder. Fakat bu noktada ego ideali ulaşılmazdır. Burada ego idealinden sevilen kişiye geçiş söz konusudur. Bu nedenle "sevmek demek ego idealini dış bir nesneyle bir zamanlar kendimiz için istediğimiz tüm nitelikleri kendisinde toplamış bir insanla değiş tokuş etmek demektir" (Reik, 2006: 51). Burada aşk, kişinin eksikliklerini gideren ve omu dönüştüren bir değerdir. Bu dönüşümü yaparken kişi açısından bu süreç kolay değil sancılı yaşanır. Çünkü aşkla birlikte şahısların yaşamında önceden görülmeyen çatışmalar başlar. Bunun nedeni aşkın hiçbir yasa ve yasak alanı tanımaması ve bu alanların altını oymasıdır. Bu nedenle şahısların yaşamında, arzu ve hazların yaşanması ile yasa ve yasaklara uyulması arsında

çatışma kaçınılmaz olur. Bu çatışmaya bağlı olarak Fecr-i Âtî romanında kişinin yaşamı kurması için yasa ve yasak alanında diretmesi gerektiğine inanılan etik bir tavır da söz konusudur. Kişi bu tavrına karşı haz ve zevkinin önemli bir kısmını feda ettiğinin de farkındadır. İşte Fecr-i Âti romanında trajedinin ortaya çıktığı yer burasıdır.

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler*'de genç kadının düşünsel gidiş gelişleri karşısında vazgeçemediği şey arzusudur. O, her ne kadar arzusunu susturma kararlılığını korumaya niyet etse de delikanlıdan bir meyil gördüğü vakit bundan vazgeçer. Bu nedenle delikanlının kendisinden bir buluşma talep ettiği esnada mektubunu kabul etmesiyle arzusu karşısında direncinin kırıldığı görülür;

> *"İmzasına bakarak gülümsedi. Ve birden gözlerini amîk bir tefekkürün bulutları sanarak düşünmeğe başladı. Şimdi ne yapacaktı? Cevap verecek miydi? Burada zihni durmuş bütün kuvâ-yı muhâkemesi incimâd etmiş gibiydi."* (s. 8).

Genç kadının zihnini durduran ve mektubu aldığı geceyi humma nöbetleri içerisinde geçirmesine neden olan "onu bekleyen bir aşk, elîm bir metrûkiyet içinde geçen gençliğinin tatmin edilmemiş heyecânlarını, ona bir lahza-i sevdâ için bütün harâretiyle iâde edecek âteşin bir sîne" (s. 8) düşünceleriyle/ifadeleriyle ortaya konulduğu gibi geri dönen gençliğinin tatmin edilmemiş haz ve arzularıdır.

İşte zamanında karşılanmayan ve bu nedenle hayatın her döneminde geri dönecek olan bu arzular "Mademki öyle istiyorsun, haydi...diyebilir; onun genç ve kavî kolları arasında, mahrumiyetlerinin bütün acılarını unutabilirdi" ifadelerinin tersi istikametinde genç kadın tarafından toplumsal/vicdanî/üstbenlik kaynaklı kaygılardan dolayı yaşama dönük olarak hayatta karşılanmaz "genç ve güzel bir delikanlının âğûşunda yaşanacak dakîkaların lezzet-i hülyâsıyla başını kolunun üzerinde dayayarak uzun bir ân-ı istiğrâk geçirdi" (s. 10) ifadeleriyle kendi imgesel alanında fantezi/hayâli olarak mazoşist bir tarzda ölüme yönelik olarak karşılanır, halisüne edilir. Bu ifadelerde de görüldüğü gibi haz ve arzularını vaktinde yaşamayan genç kadın mevcut yaşanılan anda bu duyumlarını gerçek yaşamda değil imgesel alana ait fantezilerle karşılamaya çalışır (Freud, 1999: 126). Çünkü "insan hiçbir şeyden vazgeçemez yalnızca ikameler yaratarak bir şeyin yerine başka bir şey koyar. Erişkin kişi oynamak yerine fanteziler kurar. Fantezi ise oyunun ikamesi işlevini görürken gündüz görülen düştür" (Ricoeur, 2006: 151). Burada hem düş hem de fantezi aynı gelgitlerin tanıklarıdır. Çünkü "hoşnutsuz, tatminsiz insana ait gelgitlerin tanıkları: Doyurulmamış arzular fantazmaları (phantasien) dürtüsel olarak harekete geçiren güçtür; her

fantazma bir arzunun yerine gelmesi kişiyi hoşnutsuz eden gerçekliğin düzeltilmesidir" (Rıcoeur, 2006: 151). Fakat belirli bir süreçten sonra fanteziler/hayâli olanlar kişinin gerçek dünyasını ele geçirir; çünkü fanteziler yaşama göre değil yaşam fantezilere göre kurulur. Hayatta işleyen fanteziler ise yaşanmadığından acıya neden olur ve kişi artık eylem değil de eylemsizlikten, zevkten değil de yasa ve yasaktan haz almaya başlar. Bu noktada işleyen, yaşamı var eden etkenlik değil, ölümü ortaya çıkaran pasifliktir.

Genç kadın haz ve arzularını fantezi/hayalî dünyasından karşılarken fantezilerinin hakikat olmasından korkar; çünkü hislerine karşı iradesinin gittikçe zayıfladığını düşünür. Bu nedenle bir an "kendisini bir bataklığa sürükleyen bu gayr-i meşru' râbıtayı" kırmak, parçalamak, duygu, arzu ve tutkularını bastırmak ister. Hatta delikanlının daha ileriye gitmesi halinde, mektubu ona geri vererek "ricâ ederim gidiniz; benden uzaklaşınız... Ben zannettiğiniz kadınlardan değilim" demeyi düşünür. Bütün bu üstbenlik kararlılığı genç kadının o gün akşamüstü çayırda delikanlıya rastlamaması sonucunda yerle bir olur. Bunun nedeni ise aşkta öznenin güçsüzlüğüdür. Aşkta ben yaşam enerjisini sıfırlayan özne her türlü tehlikeye açık ve bu tehlikelere karşı güçsüzdür. Çünkü "aşkın doruklarında ben ile nesne arasındaki sınır silinme tehlikesi gösterir. Âşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, "ben" ile "sen"in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır" (Freud, 2009: 27). Bu nedenle genç kadının delikanlıyı çayırda göremeyişi onda "kalbinde sanki bir şey burkularak, kendisini ona karşı müttehim gösteren bir ezâ" duygusu uyandırır. Çünkü özne/genç kadın karşıt duyguları aynı anda yaşar. Mevcut anda yaşadıkları bilince, yaşamadıkları ise bilinçdışına aittir. Bu noktada öznenin, varlık üzerinde aradığı yokluğa, yok olana karşı arzusu hep bilinçdışı olarak kalır. Bu nedenle genç kadın, her ne kadar delikanlıyla bir yasak aşka başlamak istemese de âdeta kader ağlarını örmekte ve onu bu aşka sürüklemektedir. Bu noktada kaderin ağları fenomenolojik olarak kadının da gündelik yaşamında fark edemediği bilinçdışı arzularıdır. Genç kadın, çayırda delikanlının kendine olan meylinde şüphe ettiği günün akşamında artık ona karşı hissettiklerinden, arzusundan kaçamayacağını anlar. Çünkü delikanlının, uzaklığı/yokluğu genç kadının bilinçdışı arzusunu ortaya çıkarır. Her daim delikanlı ortada görüldüğü vakit bu arzu bilinçdışına itilirken, onun, genç kadından kaçışı ona yönelen bilinçdışı arzuyu genç kadının bilinçle fark etmesine sebep olur. Burada arzunun ortaya çıkması için arzu nesnesinin arzulayandan mutlak surette kaçması gerekliliği ilkesi işlerliktedir;

> *"Ve bu mağlûbiyet gittikçe, öyle önüne geçilmeyen müthiş bir sükût şeklini alıyordu ki bunu düşündükçe bir adım geriye atmak için bütün*

cehdlerini sarf ediyor ve fakat çabaladıkça, her hamlede, bu bataklığa biraz daha gömülüyordu." (s. 16).

Burada genç kadının, arzu ve tutkular üzerine hareket eden imgesel benliği, toplumsal kimliğini yavaş yavaş ele geçirmeye başlar. Böylelikle artık o istediği gibi yaşamayı seçecek benlik ile kimlik arasındaki asla kapanmayacak olan boşluğu/yarığı çok aza indirecektir. Bu nedenle genç kadın, çayırda delikanlıyı kendisine karşı biraz ilgisiz görünce "kalbinde bir sızı" duymaya başlar, fakat ona göre artık delikanlıya karşı duyulan hisleri "ketmetmek, kendini aldatmaktan başka bir şey değil"dir; çünkü delikanlıya karşı duyulan sevdada, onun "kadınlığının sedâ-yı gurûru boğulup" kalır. Bu noktada genç kadın, simgesel/kültürel alanda arzu ve hazlarından oluşan gerçek benliğine göre yaşamak ister. Bu nedenle toplumsal/simgesel kimliği oluşturan yasa ve yasakları, arzu ve hazları altında boğmak ister. Metinde "gurur" göstereni kişide toplumsal değerlerin içselleştirilmesiyle elde edilen güce gönderim yapar. Bu noktada gururun karşısına ise aşk çıkar. Aşk, bu değer ve anlamların içselleştirilmesiyle oluşturulan gurur gibi süperego görünümlü/kaynaklı duyumları yerle bir ederek yaşama dönük en büyük güç haline gelir. Aşkın bu dönüştürücü gücüne karşılık genç kadın yine de, böyle devam etmesi halinde "o kadar korkulan bir tehlike karşısında, metânetlerini" ve "tâmiri kâbil olmayan bir hatâ ondan en mukaddes bir şeyi" kaybetmesinden korkar. Korku ve kaygı bu noktada kişinin hayatının devamı konusunda onu tehlikelerden koruyan en başat duyumlardır.

Genç kadın, ilerleyen günlerde delikanlıyı uzun süre çayırda göremez. Bu nedenle delikanlının hasta olduğu endişesi, onu korkutur. İşte bu endişe ve suçluluk gün geçtikçe kadının psişik dünyasında ağırlaşır. Böyle durumlarda genç kadın delikanlıya karşı davranışından dolayı "niçin yaptım yâ Rabbi niçin" iç monologuyla hem pişmanlık duyar hem de kendini sevdiğinden ayıran kültürel/simgesel kimliğin üzerine gider. Bu noktada genç kadın hem delikanlıyı kırdığı hem sevdiği için kendinden uzaklaştığından dolayı suçluluk duyar. Bu psişik duyumlardan kurtulmak amacıyla "uzak; her şeyden uzak" ilkesi gereği kendi iç dünyasına çekilip yaşam enerjisini/libidoyu tamamen ben üzerine çekmeye çalışarak yaşam içgüdülerini ölüm içgüdüsüne dönüştürmeye çalışır. Böylesine bir tavır kişinin dışa yöneldiği zaman engelleme veya hayal kırıklığıyla karşılaştığı durumlarda ortaya çıkar. Fakat onu yaşama bağlayan bir âşığı olduğu için bunu yapamaz. Bilinçle istediğini arzu ve tutkularından dolayı bunu yapamayan genç kadın, yaşadığı depresif durumu ortadan kaldırmak için "bir kere kirlenen nâmusunu, ancak ölümle" temizlenebileceği düşüncesine varır. Üstbenlik kaynaklı bu düşünce genç kadının yaşamına karşı işler, çünkü üstbenliğin kişinin üzerine gidişinin sınırı yoktur. Arınma/saflaşma/temizlenme

ile suçluluk/kirlenmişlik arasında diyalektik süreç başlar. Kişi temizlendikçe kendini daha çok suçlu hisseder. Çünkü en küçük kaçamaklar, ihmaller artık ona ağır bir suç gibi görünür.

Genç kadın her ne kadar ölümü düşünürse de harekete geçmez; çünkü ölüme neden kötü vicdandır, kötü düşünceler değil. Zira aşk, onun bu düşüncelerini yaşama dönüştürmesine olanak sunar. Bu noktada aşk özelde genç kadının hayatında, genelde ise yaşamın her tür alanında ölüme karşı direnerek hayatı ve onun unsurlarını vareder;

> *"Aşk... Bu, öyle kuvvet idi ki bütün diğer kuvvetler, onun, elinde âdi bir oyuncak olmaktan kurtulamaz; kavânin-i beşeriyye bile onun önünde hükümsüz kalırdı. Ve bu insanlar için hayatta en büyük bir tesellî idi.* (s. 24-25).

Aşk, yasa, yasak, bilinçle varolan ve ağırlığı kişi tarafından dayanılmaz biçimde hissedilen benliği yitirmenin sonsuz mutluluğunu var eder. En yaratıcı anlarda sanatçı, kendisini bir davaya adayan ve onunla özdeşleşen kişi, diyonizyak/esirik yaşantıya kapılan biri; bütün bu sayılan kişiler yorucu benlikten/egodan kurtulma düşüncesinin çekiciliğine kapılmıştır. Fakat benlikten/egodan kurtulma faaliyeti olarak diğerlerinin içinde sadece aşk, yaşama dönük bir şekilde benliğin/egonun genişleyen sınırlar içerisinde kaybolmasına sebep olur. (Reik, 2006: 159). Bu nedenle insana yük olan egodan kurtulma uğraşında sadece âşığın etkinlik alanı yaşamdır.

Genç kadın, yasak aşkı neticesinde yasa ve yasağı bir kenara itip tutku ve arzularıyla yaşamaya yönelirken, delikanlıdan gelen mektupta Ayastefanos'taki halasının yanına gideceği ve aşkını unutacağı yazılıdır. Mektubu tekrar tekrar okuyan genç kadın, söylemin, gösterenlerin çatlaklarından içeri girerek yazılanda, olanı değil olmayanı arar. Delikanlının, aşkını samimi bulmazken, onun bu tür bir davranışı(lar)nı genel olarak erkeklerin aşk karşısındaki tavrı olarak değerlendirir;

> *"ya Rabbi bu nasıl muhabbet...hem mademki unutulabiliyordu. O halde bunların hepsi yalan...aşk vefâ, saâdet... Ah bu erkekler!...fakat asıl kabâhat onlarda değil, onların böyle olduklarını bile bile bu mütelevvin mahluklara itimâd edenlerde idi."* (s. 26-27).

Bütün bu düşüncelerin ardında yine de genç kadın artık geldiği noktadan geriye dönemeyeceğini, vefasızlığına rağmen delikanlıyı sevdiğini ve biraz da

olanlara kendisinin de sebebiyet verdiğini kabul eder. Bu düşünce ve hislerini delikanlıya da açmaya karar verir. Böylesine bir kararlılık aslında onun aşkı üzerinde çok düşünmesi kaynaklıdır. Bu noktada kadının tutarlılığı ve tavrındaki inatçılığı aslında eyleme geçmeden önceki eylemle veya durumla ilgili her unsuru düşünmüş olmasındandır (Reik, 2009: 215). Bu nedenle genç kadın tutarlı olmaya çalışmakta yaşamı yönlendirmede etkin bir tavır almak istemektedir. Genç kadına göre bu durum her ne kadar "bir sadaka-i aşk" dilenmek gibi görünür ve "gururu cerihadar" ederse de o yine de aşkı için üstbenlik/süperego kaynaklı gururu feda edilebileceğini düşünür. Çünkü "kadında süperego daha hoşgörülüdür ve ondan büyük isteklerde bulunmaz. Kadının vicdanının esnekliği ve hoşgörülü olması erkeğinkinin katılığına ve despotluğuna tezat oluşturur" (Reik, 2009: 214). Bunun nedeni erkek ve kadında süperegonun farklı şekilde oluşumudur. Genç kadın düşünce ve duyum yoğunluğu altında delikanlının imgesini yanında bulur. Aslında bu, genç kadının arzularının bir imgesidir. Delikanlının bu imgesinden, genç kadın, bedeni duyumların da insanın ihtiyacı olduğuna dair sözler işiterek ona hak verir. Genç kadının bunu dolaysız olarak kendi ifadeleriyle değil de delikanlının hayaline/imgesine söyletmesi üstbenlik kaynaklı vicdani suçluluğu ortadan kaldırmak içindir. Fakat gerçek yaşamla bağlarını koparan ve arzularını hayalleriyle imgesel dünyasında karşılamaya çalışan genç kadının psişik sağlığı gittikçe bozulmaya başlar.

Genç kadın, delikanlıyla bir gün evvel kararlaştırılan yere gitmek için yola çıkar. Çayıra indiği zaman kendisine hazırlanmış bir araba bulur. Nereye gideceklerini sormadan arabaya bindiğinde delikanlının da hazır bulunduğunu görür. Genç kadın, yabancı bir erkekle yan yana oturmuş olmanın heyecanıyla, etrafta görülebilme ihtimaline karşı biraz endişeli davranırken, delikanlı ise bu durumu kimsenin göremeyeceğini ifade eder. Araba ilerlerken her iki âşık kültürel kimlikleriyle durumlarını muhafaza etmeye, bilinçdışı arzularıyla birbirlerine yaklaşmaya çalışırlar;

> *"İkisi de birbirlerinin bu derece yakınında bulunmaktan mest ve mâzûz idiler. Genç kadın, arada sırada, küçük itirâzla dizini çekiyor, ve fakat onları dâimâ birbirlerine yaklaştıran sarsıntılar mütemâdi bûselerle bu iki latîf seyyaleler geçerek, onları bir bir râşe-i ihtirâs içinde yakıyor, kavuruyor, henüz tamamıyla birbirlerinin olamamış bu meshûf ve âteşîn kalplerde, âsâbı tutuşturan şerâreler hâsıl oluyordu."* (s. 46).

İki aşığın arabadaki diyaloglarında delikanlı, ısrarla genç kadından sevildiğini duymak ister. Bunun nedeni belirli bir duyumun kelimelere dökülmesi hem mevcut durumu gerçekliğe taşır, hem de zevk ve hazzı ortaya çıkarır.

Burada zevk ve hazzı vareden kelimelerdir. Bu noktada üreme içgüdüsünün bir devamı niteliğinde olan aşk kelimelerle ortaya çıkar. Psikanaliz ise dilin bilinçdışı arzu ve isteklerini hem yasakladığını hem de ortaya çıkardığını iddia eder. Genç kadının delikanlıya sevdiğini söylememesinin, buna direnmesinin nedeni ise Lacan'ın ele geçirilen arzu nesnesinin arzusunun nihayete ereceği ilkesi gereği, arzu nesnesini öteleme böylelikle daha çok arzulanmasına sebebiyet verme çabasıdır.

1.1.2. Dengeleyen Varlık ve Kişilikler: Normlaşan Kimlikler

Genç kadının yaşama karşı tavrında ve nesnelerle olan ilişkilerinde belirleyici rolü oynayan bir diğer varlık alanı arzulayan varlığıyla yasaklayan varlığı arasına giren böylece yaşamı sürdürmesini sağlayan varlığı/benliğidir. Aslında bu benlik, kişinin yasaklayan üstbenliğidir. Ama üstbenlik gibi acımasız ve zalim değildir. Çatışmaları en alt düzeyde tutan bu benlik vicdani suçluluk duymamak için haz ve arzuyu kültürel yasaklar içinde ele geçirmeyi ister. *Siyah Gözler*'de çayırda, genç kızların ve erkeklerin birbiriyle mektuplaşmalarını gören ve bu ilişkilerden gençliğini "bir şehîk-i tahassürle" anan genç kadının haz ve arzudan uzak durarak izleyici konumda görülmesi böylesine bir varlık alanında yaşadığını gösterir. Bu gibi anlarda genç kadın yaşama katılmaktansa ona dönük değerlendirmeler yapar. Mevcut anda kendini beğenmeyen genç kadın gençliğinde çok güzel olduğuna inanır. Bu noktada geçmiş duyumlar geleceği kurmaz bizatihi yaşanılan anı istila ederek genç kadının/öznenin mevcut anı yaşamasını engeller. Fakat kendini güçlü hissettiren geçmişteki güzellik onun için adeta bir felâket olmuş, bütün hayatında sevdiği kadar ihanet görmüştür. Dolayısıyla kişiye/kendisine güç veren olgu/güzellik aynı zamanda onun zafiyeti de olmuştur. Bununla birlikte genç kadın, sevilmek, böylelikle değerli olduğunu/değerliliğini yeniden hissetmek istemektedir. Bu noktada aşkta, sevilmek kişinin eksikliğini çektiği değerlilik gibi duyumları yeniden kazandırır. Çünkü aşkta, kişi kendi tarafından değil bir öteki tarafından sevilmekte değerliliği de bir öteki tarafından onaylanmaktadır. Kendi kendini sevme narsis bir tavır olarak ölüme, başkası tarafından sevilmek ötekinin onayını aldığından yaşama dönüktür. Fakat genç kadının aşkı/âşığı diğer aşklara/âşıklara benzememektedir. Çünkü otuzunu geçkin bir kadın olduğu halde, yirmi iki yaşında bir delikanlı ile "tesis-i münâsebet etmek", onun için gülünç olduğu kadar tehlikelidir de. Bu tehlike hem toplumsal yapının bu aşka sıcak bakmaması gibi bir dış, hem de "bugün şiddetle arzu edilen bir şeyin yarın köhne bir paçavra gibi" atılma kaygısı gibi bir psişik nedene dayanır. Mevcut dönemin sosyal yapısında bu şekilde toplumun onaylamadığı bir aşkta ilk cezalandırılacak olanın kendisi olacağını genç kadın bilmektedir. Bu noktada kendini bütünden

ayırma ve dolayısıyla da fakirleşmeyle kur(ul)an erillik/eril, dişiliği/dişili her daim kurduğu/kurguladığı yaşamın tehdidi olarak görür. Hatta dişile ait tüm duyumları öteleyerek kendini hem fakirleştirir hem de içindeki boşluk ve huzursuzluğu var eder. İşte erkek/eril bu huzursuzlukla hiçbir zaman uyumlu bir halde yaşayamaz, yaşamaya çalıştığı tutarlı yaşamın ötelemeyle ortaya çıktığını kabullenemez. Bu noktada yaşamla uyumlu olamayan eril/erkek bu uyumu bozanın kadın/dişil olduğunu düşünerek onları yaşamın dışına çıkarmak veya yaşamda hapsetmekle yeniden huzur ve uyum bulacağını zanneder. Bu psişik gerçeklerle kurulan toplumsal ilişkilerde her zaman baştan çıkaranın kadın olduğu düşünüldüğünden yasak aşta da cezalandırılan kadın/dişil olur.

Romanın genelinde genç kadın ve delikanlı arasında karşılaşma sahneleri ve diyaloglar çok az olmasına rağmen özellikle davranışlardan veya yazılan mektuplardan şahıslar birbirleri hakkında yorumlar çıkararak gerçekliği bu şekilde oluşturmaya çalışırlar. Özellikle genç kadının/öznenin, delikanlının/nesnenin tutum ve davranışlarına ait yorumları romanda önemli yer tutar. Bu noktada her yorumlama girişimi aynı zamanda bir yanlış anlama işidir. Çünkü Lacan'ın işaret ettiği gibi nesne, öznenin varsaydığı yerde olmadığı gibi yorumu yapanın bilinçdışı dünyası ve imgesel alanı bu yorumları her ne kadar nesne üzerine yapılırsa da bu nesneden koparır. Böylece yanlış anlamalar silsilesi devam eder. Bu noktada yapılan yorumlar gerçekliği ele geçiremediği gibi her anlama da bir yanlış anlama hüviyetine döner. Böylelikle de özne her durumda nesneden kaçmış olur. Kaçan arzu nesnesinin daha bir kararlılıkla takip edileceği ilkesine uygun olarak delikanlı, genç kadını sevdiğini itiraf etmek zorunda kalır. Bu tür konuşmaların etrafta birileri tarafından işitileceğinden korkarak mutluluk ve değerlilik duyumlarını genç kadın yaşayamaz. Genç kadının bu tavrını delikanlı yanlış anlayarak aşkını ihmâl edenleri mazur göremeyeceğini, kadınların, hayranlarını kahretmekten zevk aldıklarını ve bir gencin kalbiyle oynamanın tehlikeli olduğunu söyler. Bununla birlikte delikanlı, yine genç kadına, onun kendisine güldüğünü, eğlendiğini, temayüllerine karşı bazen lakayt, fakat ekseriyetle müsait tavırlar sergileyip, kendini sürüklediğini, kendisinin azaplarla, ıstıraplarla kıvranırken, onun bu felâketle istihza ettiğini ifade eder. Genç kadın ve delikanlı arasındaki ilişkinin çözüme ulaşılacağı yerde beliren böylesine çatışmalı geriye dönüşler aslında iki aşığın birbirinden ayrılma isteğini değil tam tersi bir durum ortaya çıkarmak istemeleri kaynaklıdır. Çünkü böylesi davranışlarda sergilenen "hoş olmayan ve can sıkıcı bir gerilimi azaltmak ya da ortadan kaldırmak değil tersine hoş ve nefis bir gerilimi sürdürmek ya da arttırmak söz konusudur" (Comte-Sponville, 2013: 190).

Burada eril/erkek yine kadının kendini baştan çıkardığı suçlamasına başvururken kadın/dişil ise erilin bu tavrına karşılık karşı cinsle girilen bir ilişkide,

kendinin bir yönlendirmesinin bulunmadığı, hatta bu ilişkiden zevk. haz dahi almadığı savunmasını yapar. Genç kadının aşk karşısında soğukkanlı görünüşü delikanlının ise sık sık yer/rol değiştirmesi aşkı farklı algılamaları kaynakladır. Bu noktada kadınlar aşk karşısında bile "gururlarıyla kendilerini korurlar çünkü derinde yatan güvensizlikleri ve savunmasızlıkları böyle bir korunmayı zorunlu kılar" ve ayrıca "sevgisinde dengesiz olan kadın değil erkektir, çünkü onun ego ideali çok yüksektir" (Reik, 2006: 127). Romanda delikanlı, genç kadına, kendine ilk önce cesaret verip sonra lakayt kaldığı suçlamasını yaparken genç kadın ise akranları gibi yaptığını, kendisini sevmediğini, birkaç gön sonra geçeceği muhakkak olan çocukça bir hevese mağlûp olarak bir kadının mukaddesatıyla oynamaktan zevk aldığını, kendisinin ise kadınlığının bütün gururunu kullanıp hiçbir şeye müsaade etmediğini, kalbinde bir meyil göstermediğini ve kendisinin yanlış anlaşıldığını söyler. Bu tartışmadan sonra delikanlı bir mektup bırakarak bir süre onun yaşamından çıkacağını bildirir. Bu noktada artık genç kadının bütün mukavemetleri kırılmış, savunma mekanizmaları çökmüş, obsesif biri gibi düşünmeye lüzum hissedilmeyen şeylere daha da önem vermeye ve kaybedilen bir fırsatı iade etmek için vaktin çoktan geçtiğini düşünmeye başlamıştır. Yedi günlük bir ayrılıktan sonra çayırda tekrar karşılaştıklarında ise;

> *"delikanlı, sanki onun kalbini delerek, oradaki âlâm ve teesürâtı görmek isteyen bir nazarla bakıyor; genç kadın, şimdi rûhunu daha derinden titreten nazarların altında eriyor; helâk oluyordu."* (s. 34)

ifadeleriyle delikanlı bakışlarıyla genç kadının üzerinde biraz daha tahakküm kurarken, genç kadın ise delikanlıda kendini sevdiğine dair emareler arar.

Hiç kuşkusuz bakış her ne kadar bir tahakküm aracı olursa da bakışın talep edildiği yerde hep eksiklik vardır. Eksik olan Lacan tarafından "hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana" önermesiyle ortaya konulur (Lacan, 2013: 99). Lacan burada bakış ile göz arasında mutlak bir örtüş(e)meme durumu tespit eder; çünkü "nesneye bakan göz, öznenin tarafında oysa bakış nesnenin tarafındadır. Bir nesneye baktığımda nesne her zaman çoktan ve benim onu göremeyeceğim bir noktadan bana bakıyordur" (Zizek, 2012: 150). Yine de bakışı üzerinde hisseden kişi bu bakışın altında yaşam alanına ve yaşamın kendisine kısıtlamalar getirir. Genç kadının delikanlının bakışları altına eriyişi bu duruma örneklik teşkil eder. Aslında yukarıdaki alıntılanan bölümdeki bakışlar, hem nesneler üzerinde otorite kurmak hem de kendilerinde varolmayanı, ihtiyaç duyulanı nesne üzerinde görmek amacına yöneliktir. Bu alıntıda delikanlı, genç kadında kendi haline acımasına yönelik merhametli bir bakış arar.

Aslında bu acınmanın kökeninde de sevilme arzusu vardır; çünkü "bir başkasının kişiye duyduğu sevgi olan bu "özsevgi", kendi kendine acıma gibi sonraki bir oluşumdur; kendi kendine acıma da bilinçdışı olarak kişinin annesinin ya da bir başka değerli insanın acımasını gerektirir" (Reik, 2006: 41)

Genç kadına kendisini affedirmek isyeten delikanlı kaleme aldığı mektubu genç kadına verir. Mektupta delikanlı bütün suçun genç kadında olduğunu, kendisine, genç kadının bütün kadınlığını kullanarak cesaret verdiği ama sonucunda yine kendisinin reddedildiği yazılıdır. Mektubun başında bu suçlamaları okuyan genç kadın, kendisinin "kalpsiz, vicdansız" biri olarak nitelendirilmesine tahammül edemez. Hatta bu ifadelerdeki suçlamalarda birazcık da tahkir edildiğini bile düşünür. Genç kadın, suçlamalara yönelik olarak her ne kadar delikanlıyla meyil gösterse de yine de delikanlıyı, baştan çıkaranın kendisi olduğu suçlamasını asla kabul etmez. Ona göre delikanlı, bir tebessümde bin türlü manalar çıkarmıştır. Bu noktada herhangi bir nesnedeki anlam nesnenin kendisine değil özneye aittir. Fenomenolojinin ilkesine göre varolanda anlam yoktur. Anlamı vareden fenomenolojinin kurucusu Husserl'e göre taransandantal ego (Kartal, 2017: 67), psikiyatrlara göre "beyinin bazı nöral faaliyetleri"dir (Tura, 2016: 145). Burada anlamı vareden kişinin nesneye olan fenomenal yönelimidir. Bu noktada delikanlının, genç kadının tebessümüne fenomenal olarak yaklaştığı rahatlıkla söylenebilir.

Genç kadının bir tebessümünden türlü türlü anlamlar çıkaran delikanlının ilişkinin ilerlemesiyle birlikte gelişecek durumlara daha farklı anlamlar yüklemesi kaçınılmaz olacaktır. Hiç kuşkusuz yaşamdaki her durum ve olaya farklı farklı anlamlar yüklemek belirsizlik karşısında öznenin korku ve kaygısını ortadan kaldırmak içindir. Çünkü anlamsız ve kaotik bir dünyada her öznenin savrulma ihtimali vardır. Bunun da nedeni anlamın durum ve olayları birbirine bağlayarak belirsizliği, kaosu ortadan kaldırıp özneye güvenli bir dünya sunuş yanılsamasıdır.

Gelen mektuptan delikanlı için çeşitli düşüncelere varan genç kadın, mektubu buruşturarak yere atar. Bir süre düşündükten sonra tekrar alıp okumaya başlar. Mektubun ilerleyen bölümlerinde yalvarışlar, istirhamlar, sadakatler, vaatler, olunur, fakat o, bunları ciddiye almaz; çünkü ebediyete kadar devam edecek bir münasebet, bir ilişkinin bulunmayacağına inanır. Zaten genç kadın ve delikanlı arasındaki yaş farkı da ebedi bir aşka müsaade etmeyecektir. Genç kadın "birkaç sene sonra, ihtiyarlayacak olan bir kadınla, böyle çocuk denecek kadar genç bir delikanlı arasında teessüs edebilen münâsebetler"in yürümeyeceğine inanır. Çünkü farklı çocukluk kurulumlarında kültürel/simgesel alana geçen öznelerin algısı da farklı olacaktır. Genç kadın, delikanlıyla istikbâlini gözünün önüne getirerek, terkedileceğine dair bir korkuya kapılır. Tekrar ya-

şanılan ana dönen genç kadın, elindeki mektubu tekrar okurken, delikanlının, ondan büyük bir fedakârlık beklemediği, yalnız bir müddet birlikte olmak istediği, sâdece bir dost, bir akraba gibi bir münasebet içinde olunacağına dair beyanlarına da inanmaz; çünkü "bir kere o raddeye geldikten sonra, onları daha ileriye gitmekten men' edebilecek bir kuvvetin mevcûd olmadığını pek iyi" bilir. Zaten onu korkutan da münasebetlerde ihtimal dâhilinde olabilecek bu ilerlemedir. Bu noktada genç kadın, öznenin, arzu nesnesinin ele geçirilinceye kadar dur durak bilmediği gerçeğini sezinlemiştir.

Genç kadın yaşamı dengelemeye çalışan benliği/egosu bir yanda yaşadıklarının akıbetinden korkarken, diğer taraftan "kendisi güzel bir kadın olduğu halde, kalbinde, onu, uzun müddet tatmin edememekten korkan bir endişe" duyumsar. Burada genç kadında, delikanlının isteklerine karşı "fakat onu bahtiyar edebilecek miydi? Onu, asıl düşündüren şey bu idi. Sonra, henüz yirmi yaşında bir gencin zevcesi olmak" iç monoloğuyla yetersiz olma düşüncesinin kaygısı vardır. O, bu durumu gayet tabi karşılar; çünkü bir iki sene sonra biraz daha yaşlanacaktır. Buna delikanlının evlilik teklifini genç kadın gülünç bulur; çünkü yasak aşk sonucunda evliliğin gerçekleşmesi hem mümkün değildir, hem buna kendisi de izin vermeyecektir. Bunun nedeni ise kendinin delikanlıdan daha yaşlı, kendinin dul ve gencin bekâr oluşudur. Yakın çevredeki toplumsal yapı da bu birleşmeyi onaylamayacaktır. Genç kadındaki bu korkular sevdiğini mutlu edememeye dayalı psişik/içsel ve toplumdan onay alamamaya yönelik olarak dışsaldır. Bu bölümde bir evlilik teklifi karşısında genç kadın, histeriğin o temel "öteki benden ne istiyor" sorusunu sorar ve bu cevabını aramaya başlar. Çünkü "histerik kendisini Ötekinin arzulamasını sağlayan bir nesne olarak inşa eder, Öteki arzuladığı için, nesne olarak kendi konumu güvencededir: Ötekinde onun için bir yer garantidir" (Fink, 2026: 181). Buradaki öteki, Lacan'ın büyük öteki olarak kavramsallaştırdığı toplumsal yapı, küçük öteki olarak bilinen ise tutku ve arzuların benliği ve delikanlıdır. Bu üç öteki de genç kadından farklı beklentiler içerisindedir.

Genç kadın, kafasını ve kalbini kemiren bu beklentileri karşılamaya gücü yetmeyeceği farkındalığında, neye karar vereceğini bilemez bir hâlde, yanlış atılacak bir adımın ileride büyük hatalara yol açacağını ihtimal dâhilinde düşünür, bu tür evliliklerin neticesinin ileride bir facia olacağını bilir; çünkü kendisi de bu evliliklerden birini tecrübe etmiştir. Bu nedenledir ki o, "bir gün, artık heves alınmış, oynamaktan bıkılmış, kırık bir oyuncak gibi bir köşeye" atılmaktan ve aldatılmaktan endişe etmektedir. Günler geçtikçe genç kadın, kendisine yapılan evlilik teklifini ciddiye almaya başlar; çünkü ona göre o kadar genç kız varken delikanlının, kendisine evlilik teklif etmesi, kendisini gerçekten sevmesiyle mümkün olabilecek bir durumdur. Genç kadın, delikanlıya

yaptıklarını hatırladıkça, ona biraz haksızlık ettiğini düşünür, fakat kendisinin arabadaki davranışıyla çok şeyler feda ettiğinin de farkındadır. Artık o, haz ve tutkularının esaretinde yaptığının bir "namussuzluk" olup olmadığına karar veremez bir durumdadır. Bu noktada genç kadın yıllarca yaşadığı yalnızlıktan kurtarabilecek bir el, delikanlının elinin kendisine uzandığını, küçük bir hareketle de bu ele uzanabileceğini, hayatının boşluklarını bu elle doldurabileceğini düşünür. O, bütün bunlar için evlenme teklifine "evet" kelimesinin kifayet edebileceğinin farkındadır.

1.1.3. Bedendeki Simgesel/Kültürel Varlık Görünümü

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanında genç kadının arzu alanına/benliğine direnenin toplumsal/kültürel kimliği olduğu görülür. Bu kimlik kaynaklı üstbenliğinin onaylamadığı aşkını, genç kadın "yâ Rabbi, ona birdenbire ne böyle ne olmuştu?... Yoksa yavaş yavaş mağlûbiyet başlıyor muydu?" (s. 5) içmonologuyla ortaya koyarken aynı zamanda haz ve zevklerinin yönlendirdiği ikinci benliğiyle çatışır durumdadır. Bu çatışmada bir tarafta yasa ve yasakla kurulan toplumsal/kültürel/simgesel kimlik diğer yönde ise haz ve arzuların imgesel benliği vardır. Öznenin yaşamında kaçınılmaz olan böylesine bir bölünme sonucunda kişinin mutlak olarak kendisinin hâkimi olmadığı görülür. Bu noktada Lacan, "düşündüğüm yerde değilim" önermesini ileri sürerken aslında felsefenin aksi istikametinde "öznenin kendisi için hiçbir zaman saydam olmadığını, psikesinde olup bitenlerin hiçbir zaman tam olarak farkına varamayacağını" her zaman bilinçli egonun kavrayışından kaçan bir şey olduğu için tam bir özbilincin mümkün olmadığını ileri sürer. Lacan'a göre işte kavrayıştan "kaçan bu merkezsiz sert çekirdek son kertede özbilincin kendisidir" (Zizek, 2011: 195). Psişik dünyasında olup bitenlerin tam olarak farkına varmayan özne, bütünüyle ne kendisiyle özdeştir, ne kendisinin hâkimidir. Zaten yukarıda aktarılan içmonologda genç kadın, kendine hâkim olamadığının/olamayacağının kaygısını çeker. Bu noktada o, Kierkegard'ın ortaya koyduğu gibi bu kaygı kişinin "korktuğuna karşı duyduğu arzu"nun (May 2017-a: 18) ta kendisidir;

> *"-Yoksa seviyor muyum? Fakat bu, bir çılgınlıktan başka bir şey değildi. Henüz bir diğerinin zehr-i felâketiyle... Birden bir isyân-ı efkârla: Hayır, dedi. Asla... Fakat niçin kalbi çarpıyordu?"* (s. 6).

Bu ifadelerde genç kadının toplumsal kimliği, her ne kadar bedensel tutku ve arzularını dizginlemeye çalışırsa da otantik ve egzotik bedensel duyumların toplumsal kimliği oluşturan değer ve anlamları ötesine ulaştığı görülür. Bu

noktada Lacan'ın "olmadığım yerde düşünürüm, düşündüğüm yerde var değilim" ifadesinde işaret ettiği gibi özne aslında gerçek olan bedenden ayrılmış, düşünce alanına girmiştir. Bu girdiği alan onun gerçekliği değildir. Dolayısıyla da genç kadın da kendi gerçeği olmayan düşünce dünyasında yer almakta, gerçeği olan bedensel tutku ve arzularını bastırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla genç kadın olmadığı yerde fikir, idea alanında düşünmekte, buna karşı bedensel duyumları ise buna tepki vermektedir. Burada gerçekleşen Lacan'ın ortaya koyduğu gibi simgesel/kültürel alanda "beden gösteren eleğinden geçirilerek kastrasyona tabi tutulur, keyif bedenden tahliye edilir, bedenin organları kopmuş, çürümüş bir halde hayatta kalır. Başka bir deyişle gösteren düzeni (büyük Öteki) ve keyif düzeni (onun cisimleşmesi olarak Şey) radikal biçimde heterojendir, tutarsızdır, aralarında herhangi bir uyum olması imkânsızdır" (Zizek, 2012: 139).

Genç kadın kendini bedensel duyumların tedirginliği onu duyum fakirleşmesiyle elde ettiğini etik dünyayı yerle bir etmesi tehlikesiyle karşı karşıya bırakır. Bu noktada kadınlar erkeklere göre genelde bedensel duyumlar, özelde ise aşkta mutlak vazgeçilmez olmayı isterler; çünkü "erkeklerden daha güvensizlerdir" (Reik, 2006: 127). Bu noktada genç kadın da "sevmek"ten korkmaya başlar; çünkü o, "hayât-ı izdivâcı" hayatının ilk ve büyük aşkından ümit ettiklerinin hiçbirini bulamadığı gibi;

> *"(...) ebedî saadetler beklediği için" "istikbâlini aşkına" da feda etmiş, kısa bir evlilik hayatından sonra "bir darbe-i hıyânetle, bütün emelleri kırılarak on senelik bir mâzînin elîm yalnızlıkları içinde mahkûr ve perîşân, sürüklene sürüklene otuz yaşını ikmal"* (s. 6) *etmiştir.*

İşte genç kadının mevcut anda yaşamını düğümleyen ve benlik bölünmesine iten direnişinin en önemli nedeni yeni bir aşktan beklediği saadet ve mutluluğu bulamayacağı endişesidir. Çünkü âşığı henüz çocuk denecek kadar genç bir delikanlıdır. Bu noktada bir özne olarak genç kadın, aşk ve arzu nesnesi olan delikanlının göründüğü yerde olmadığının farkındalığındadır. Lacan'ın dikkat çektiği gibi nesne, hiçbir zaman öznenin gördüğü yerde değildir, bu nedenle de özne, nesneyi hiçbir zaman ele geçiremez, doğru anlayamaz. Bütün bu kaygı ve endişelerden dolayı genç kadın toplumsal kimliğinin yönlendirmesiyle yeni yeni filizlenmeye başlayan aşkın başlangıcında, delikanlıya yüz vermeme/göstermeme karar(ılğ)ındadır. Hiç kuşkusuz genç kadının, delikanlıyla olan ilişkilerinde hep kendini olumlayan bu değerlendirmeleri hem üstbenlik, vicdanı suçluluğu ortadan kaldırmak hem de toplumsal yapının dışına itilme korkusu kaynaklıdır. Bu nedenle genç kadın, delikanlının üzerine gelişi-

ni dizginlemek için bazı tekliflerini geri çevirir. Bu gibi anlarda genç kadın bu sözleriyle "sevdiğini zehirleyen bir mecnun gibi karşıdan gencin ızdıraplarını seyr" ederken delikanlı "intihâra karar veren bir ümitsiz teslimiyetle: Peki öyle olsun..." (s. 22) diyerek ondan bir süre uzaklaşır. Burada delikanlı adeta pasif bir kabullenme içinde mazoşist bir tavır takınır. Bu tavrın nedeni hem engelle doyuma ulaşmak hem de kendine işkence yapan sadistin kontrolünü ele geçirmektir. Sadist ile mazoşist karşılaşmalarında her ne kadar sadist zulüm yapar gibi görünürse de kontrol hep mazoşistte/geri çekilende olur. Bu noktada "mazoşist kişi isteğe boyun eğer, ama bunu öyle bir uysal meydan okumayla yapar ki anlamını tersine döndürür" (Reik, 2006: 297). İşte bu nedenledir ki delikanlı pasif tavrının getirdiği avantajlar için çok beklemez. Genç kadın, delikanlının ayrılmasından hemen sonra, sevdiğini kırdığı için pişmanlık duyar, suçluluk hisseder. Bu suçluluk sadece aşığı olduğu delikanlıyı kırdığı için değil onunla yaşadıkları içindir.

Bu noktada genç kadın, delikanlı ile yaşadıkları için "bir kadın için bu kadarı bile bir nâmussuzluk" monoloğuyla yaptıklarının doğru olmadığına dair bir vicdanı suçluluk içindedir. Bu nedenle artık bu ilişkinin daha da ileri gitmesini engellemeye karar verir; çünkü kendine göre "namuskâr bir kadın için" bu ilişkiyi engellemekten başka çıkar yol yoktur. Bu nedenle genç kadın, delikanlıyla çok yakınlaştığı anda bile kültürel/simgesel kimliğinin içselleştirdiği ahlaki yapı ve vicdandan olayı rahat davranamaz. Örneğin romanda iki âşığın bindiği araba ilerlerken delikanlı yine de sevildiğini düşünür, genç kadın ise "kendisine hiçbir vechele taalûku olmayan bir erkekle birlikte gezmeğe" çıkmayı bir zillet olarak kabul edip, bunun bir "nâmussuzluk" olduğunu düşünmeye başlar. Bu noktada her iki âşığın toplumdan uzak olduğu anlarda bile arabanın içinde yalnız olmadıkları, toplumla birlikte -üç kişi- olduğu rahatlıkla söylenebilir; çünkü genç kadına "namussuz" olduğunu düşünmeye iten içselleştirilmiş toplumsal yapının değer ve anlamlarıdır. Bu nedenle Lacan'ın dikkat çektiği gibi karşı cinsler, her ne kadar birbirlerine bütünüyle yönelseler bile bu yönelimde hep bir eksik taraf kalacaktır. Çünkü arada mutlaka bir üçüncü olan toplumsal yapı ve bu yapının kurduğu vicdan/üstbenlik olacaktır. Dolayısıyla da karşı cinsler, sadece toplumsal yapı içerisinde kurulumları nispetinde diğeri üzerinden kendi arzuladıklarını almaya çalışacak öteki umursamayacaklardır. Bu durum genç kadın ve delikanlının arabada bir arada olduğu fantezi mekânında çok net görülür. Her ikisi de kendini düşünür, diğerinin mutluluğu düşünmez. Hatta kendi mutluluklarına o kadar dalmışlardır ki her ikisi de ötekini mutlu etmenin mutluluğunu yaşamaya bile yanaşmazlar. Araba ilerlerken genç kadın "namussuzluk" gibi kalbini, hissiyatını kemiren suçluluğu ve endişeleri silmeye çalışır, çünkü ona göre "ortada, onu lekeleyebilecek maddî bir şey

yoktu. O halde bir ân için hayâtı şenlendirecek olan saâdetlerden, insan kendisi için" mahrum etmemelidir. İşte bu anda genç kadın, bilinçdışı arzularının yönlendirmesiyle "kâlbi bir hazz-ı saâdettle dolarak, bugünkü bahtiyarlığını" düşünmekte, ardından üstbenlik yasaklarıyla "gençle yan yana oturmaktan rûhunda ebedî bir zillet-i mâneviyye" duymaktadır. Bu gibi anlarda genç kadın toplumsal kimliği ile imgesel benliğin baskısı altında kalarak yaşanılan anın farkındalığını kaybeder. Bir ânda o, elini delikanlının avuçları içinde hisseder, delikanlı ise sevildiğini onun ağzında duymak istediğini tekrar ifade eder. Bu anda genç kadın, delikanlının kendisini bırakmasını istemekte "şedîd bir helecân içinde" kıvranmakta, "kendisinin bu genç ve harîs kollardan kurtarmak için kuvveti kifâyet" etmemekte, "bir lerze-i visâl ile tetreyen dudaklar birbirlerini arayarak" bulmaktadır. Yazarın bu ifadelerinde genç kadının toplumsal kimlik kurulu üstbenliğinin yasak bir ilişkiye karşı direndiğini fakat bilinçdışı arzularının bedeni istemdışı yönlendirdiği görülür. Bir süre sonra genç kadın, kendini bırakmak istemeyen delikanlının kollarından sıyrılır. Bu olanlardan sonra ilişkinin başlangıcında korktuklarının başına geldiğini düşünür. Bu anda genç kadın bu haz ve arzu alanında bir süre kalmakta sonra yine kimliğine geri dönmekte, "kalbinin üzerinde, bu, düşünülmeden irtikâb olunan günâhın sikleti azabını" duymakta, "kendisini bu muhâtıralı zemin üzerinde sürükleyip götüren" gence "karşı bir ihtiyâc-ı isyân ile mütehessis" olmaktadır. Gittikçe adım adım gelişen bu yasak aşkta genç kadın, delikanlının/erilin aksine asıl kabahati kendisinde bulur; çünkü o, istemiş olması hâlinde delikanlıyı pekâlâ reddedebileceğine inanır.

Siyah Gözler'de genç kadın, delikanlıyla yaşadığı her zevk ve haz anının ardından simgesel/kültürel kaynaklı üstbenliği tarafından acımasızca sorgulanır. Bu sorgulama genç kadın ile delikanlının gece vaktinde tabiatta bir araya gelmelerinden sonra da görülür. Bu anlarda yazar/anlatıcı;

> *"Bülbüller susmuş; kamer bir bulutun arkasına gizlenmişti. Zulmet... her taraf karanlık... Sonra, müzlim bir ormanın âmâk-ı esrârında açılmış siyah bir uçurum"* (s. 70)

ifadeleriyle iki âşığın durumları ile tabiatın mevcut görünümü arasında bir benzerlik kurarken bu benzerliği sükût, karanlık, siyah, uçurum ve belirsizlik ifade eden gösterenlerle olumsuzlar. Bu ibarelerde muhite hâkim olan karanlık ve bu karanlıkla birlikte siyah renk, âşıkların mevcut durumu ve istikbâli noktasında yaşanacak kötü günleri sembolize eder. Genç kadın, bu seyahatin dönüşünde, yaşadıklarını tekrar gözden geçirir. Bu anlarda genç kadın "istimdâd

için yükselen sesler etrafına ihâta eden bu derin zulmet içinde" boğulurken, her şeyin bittiğini ve artık "bir alçak nâmusuz" olduğunu düşünerek bu lekeyle yaşayamayacağına inanır; çünkü o, delikanlıyla geçirilen geceyi işitenlerin kendisine nefretle bakacaklarını, onu her hareketinde takip eden bakışların ayıbını yüzüne çarpacaklarını, bütün gözlerin kendine nefretle çevrileceğini düşünür.

Genç kadın, bahsi geçen geceden sonra delikanlının de kendine karşı bir galibiyet kazandığını hissettirmesi olasılığını düşünür. Özellikle de delikanlının bu galibiyeti dış mekânlarda yanından geçerken mânidir bir nazarla gülümseyerek hissettirme ihtimaline karşılık, kendisini de onun yanında küçülmüş ve hakir görülmüş hissetmesi olasılıklarını düşündükçe kendini daha kötü hisseder. Bu noktada genç kadın, kendini "telvîs edilmiş nâmusunun zillet ve halâcetiyle meyûs ve nevmîd" biri olarak görür. Burada genç kadının artık tek tesellisi, bahsi geçen gecenin başkaları tarafından bilinmemesidir. Yine de o, delikanlının, aralarında geçen ilişkiyi arkadaşına anlatma ihtimalini düşünerek, kahrolmakta, fakat onun "lekelediği bir kadını ele" verecek kadar "vicdansız" olamayacağını düşünmektedir. Bu noktada onun tek gücü delikanlının içselleştirilen ahlaki yapısı olan vicdanıdır. Genç kadın bu düşüncelerle sabaha kadar uyuyamaz ve bütün bu yaşadıklarından kurtulmanın tek çaresinin ölüm olduğunu düşünür;

> *"Şimdi şurada birdenbire ölüverse... Oh, bu o kadar güzel bir şey idi ki kalbi bir hiss-i ademle dolarak, yok olmaktaki hazz-ı mânevî ile rûhunda ebedî hiçbir şey hissetmeyecek; hiçbir şey düşünmeyecek"* (s. 77-78).

Bu ifadelerde genç kadının yaşam karşısında düşündükleri evrensel olarak bütün insanların yaşadığı bir trajedidir. Çünkü yaşamın bütün yönlerini ele geçiremeyen kişi, hayatta yokluğunu çektiğini aramakla kalmaz aynı zamanda ele geçirdiği karşısında eksikliğini hissettiğinin de acısını da çeker. Genç kadın arzu ve tutkularını yaşamaya çalışınca etik ilkeleri yıprattığından vicdanı suçlulukla acı çeker. Etik ilke doğrultusunda yaşadığında ise haz ve tutkularını yaşayamamanın acısı içindedir. İşte Sigmund Freud'a göre kişinin yaşamında tüm bu yas durumlarını ortadan kaldıran ölüm olduğundan ve ölümde bastırma olmadığından, ölüm bir nevi haz dolu hiçliktir. Bu nedenle yaşamdan daha çok arzulanmaktadır, yaşam ise ölüme karşı bir direniş sürecidir.

Geceyi çelişik düşüncelerle hezeyanlar içerisinde geçiren genç kadın, sabah ezanının sesiyle biraz olsun rahatlar. Bütün gecede ona, sadece bu ses rahatlık verir;

"Bu ses ona, günahlarının bir nidâ-yı irşâdı gibi geliyordu. Müfekkiresinin siyahlıkları arasında, bir nûr-ı hakîkat parlıyor; gözlerinin önünde bir şâhrâh-ı güfrân açılıyordu." (s. 78).

Genç kadının bu sesi duyup rahatlayışının nedeni bir an olsun kendine ağır gelen suçluluk duyumundan sıyrılışıdır. Ses, dile nazarla bunu başaracak bir niteliğe sahiptir. Çünkü dil, yasa ve yasağı taşırken ses tınısıyla kişiyi bu alandan uzaklaştıracak güce sahiptir. Genç kadın geçirilen zor gecenin sabahında çayıra inmez. Fakat aniden günlerden bir gün çayırda delikanlıya gülümseyen bir kız gelir, artık ıstıraplarına bir de kıskançlık eklenir. Bu noktada genç kadının psişik dünyasında hoşnutluluk ve hoşnutsuzluk duyumları arasında gidiş gelişler çok fazla ve anidir. Histerik ve paronayak bir kişilik özelliği sergileyen genç kadın hem ötekinin kendinden ne istediğini merak eder hem de fantezi dünyasında, reel yaşamda olamayacakları kurgulayarak yaşamını bunlara göre düzenlemeye çabalar.

Genç kadın ertesi gün sabah erkenden çayıra indiğinde sanki herkesin, delikanlıyla geçirilen o geceden haberi varmışçasına insanların bakışlarının daha meraklı, yüzlerini daha bir manidar bulur. Bu anlarda ötekinin bakışını kendi üzerinde hisseder. Sartre'ın dikkat çektiği gibi ötekinin bakışı altında kendi özgürlüğünün daha da kısıtlanmış olduğunu duyumsar. Aslında genç kadının üzerinde hissettiği ötekinin bakışı, Lacan'a göre kendi bakışı, kendi kendini algılayışıdır. Bu noktada genç kadın, kendi kendine bakmakta, bir yansıtma olarak bu bakışı ötekinden geldiğini varsaymaktadır. Bu nedenle ötekinin kişiye bakışı aslında kişinin kendi kendine bakışıdır. Kendi ve/veya ötekinin bakışını üzerinde hisseden kadın çayırı erken vakitte terk etmeyi düşünür, fakat tam ayrılacağında delikanlı yanına yaklaşarak, gece, onu evinde ziyaret edeceğini söyler. Bunun üzerine, genç kadın, delikanlının söylediklerini işitmemiş gibi evine döner. Sonra delikanlının eve gelebileceği ihtimaliyle büyük bir endişe ve ardından korkuya kapılır; çünkü bunu fark etmeleri hâlinde etraftakiler ve evdekiler büyük tepki göstereceklerdir. Bu anlarda o, delikanlının kendisini mahvetmek istediğini düşünerek, bir yandan ona büyük kin duyarken, bir yandan da bu konumda çaresiz kaldığını düşünür. Genç kadına göre hayatta henüz tecrübe görmemiş delikanlıyla kurulan münasebetler işte bu şekilde tehlikeli olmaktadır. O, bu noktada delikanlının eve gelmek gibi tedbirsiz bir teşebbüsünü asla kabullenemez; çünkü bu tedbirsizlik ikisini birbirinden koparacaktır. Çünkü delikanlı, sevdiğini/kendini düşünmemekte, onu mutsuzluğa, endişeye sürüklemekte ve dur durak bilmeyen istekleriyle sevdiğinden çok fazla tavizler istemektedir. Bu noktada genç kadının vicdani sorumluluğunu düşünmemektedir. Genç kadın ise bütün bu hesaplanmayan delikanlının dav-

ranışlarını onun genç olmasına vermekte adeta sevdiğinin ölüme dair tutkularını görmezlikten gelmektedir. Bu nedenle genç kadın gecenin sükûnet içinde geçmesi halinde, delikanlıya "artık her şey burada yetsin... Ben bir dul kadınım, herkesin lisânına düşmek istemem" sözleriyle ilişkiyi bitirmeye karar verir. Bununla beraber genç kadın, herkesin uyuduğu bir anda, penceresinin önünde, gizli gizli dostunu bekleyen biri gibi görünmekten ıstırap duyarken, delikanlı karanlığın içerisinde görülür. O, bu ânı yaşamaktansa ölmeyi dilerken, etraftan görülür korkusuyla delikanlıyı içeri alır. Delikanlı, bu korkuların evlendiklerinde ortadan kalkacağını ifade ederek, evlilik teklifine cevap beklediğini hissettirir. Genç kadın evliliğin mümkün olamayacağını söylerken, aralarındaki münasebetin de artık bitmesi gerektiğini ifade eder; çünkü ona göre yaşananlar ortaya çıkınca, delikanlı bir şey olmamış gibi çekilecek ve kendisi, bir dul kadın olarak ortada kalacaktır. Ayrıca genç kadın, kendisinin çok kıskanç olduğunu ve kendisine karşı küçük bir kayıtsızlığa asla tahammül edemeyeceğini söyler. Yine onun sadakatini ölçmek istercesine delikanlının sözlerinde durmaması halinde neticenin pek vehim ve intikamının çok korkunç olacağı yönündeki ifadeleriyle âdeta onu tehdit eder. Genç kadın ve delikanlı arasında geçen bu yakınlaşmalar sonucunda arzu edilen nesnenin ele geçirildiğinde arzusunun ortadan kalkacağı, erilin/erkeğin sadece aşk(ın)a kendini odakladığı, kadının/dişilin ise gelecek bütün tehlikeleri tam anlamıyla düşünüp tartmadığı görülür. Bu noktada her iki âşık da aşkın yanılsama dünyasına kendini tamamen kaptırmıştır. Yine de genç kadın, gelecekte bir gün, delikanlının kendisini terk etmesi korkusunu asla üzerinde atamaz. Terk edilme korkusunu bir türlü düşünmek istemeyen genç kadın, aynı zamanda kalbini kemiren bir kaygı ile aşkını düşünmekte ve bir gün korktuğunun başına geleceğinden endişe etmektedir, fakat o, bu duruma müdahale de edemez, çünkü terk edilme hadisesinin elinde olmadığını bilir. Bu endişe ve kaygı yavaş yavaş onun düşüncelerini kemirir ve zamanla da tamamen ele geçirir. Genç kadının en çok üzüleceği durum ise aldatılmadır. Buna asla tahammül edemeyeceğini kendisi de bilmektedir. Hatta o, bu noktada daha da ileri giderek, delikanlının kendini aldattığı genç kızı da hayalinde yaratmakta, ona karşı aşırı bir kıskançlık duymakta ve delikanlının de sürekli kendisinden uzaklaştığını görmektedir. Bazen genç kadın bunların bir hakikat mi yoksa bir vehim mi olduğunu karıştırmakta, âdeta vehimlerden bir gerçeği keşfetmeyi düşünmektedir. Bu noktada genç kadının gerçeklik ilkesinin bozulmaya başlandığı rahatlıkla söylenebilir. Genç kadın, delikanlının kendisine karşı hislerinin gittikçe değiştiğini fark etmektedir. Hatta bir gün genç kadın, delikanlının yanında bir kız görmüş ve bu kızı kendisine sorduğunda; amcasının kızı olduğu ve İstanbul'a yeni geldiği cevabını almıştır. Genç kadın, bu cevaba inanmaz; çünkü bir genç kızın tek başına İstanbul'a gelemeyeceğini bilir.

Bu noktada genç kadın herhangi bir gerçek kanıt olmadığı halde fantezi dünyasında delikanlının kendisini aldattığını düşünmekte ve yaşamını bu fanteziye göre kur(gula)maktadır. Böylesine bir düşünce romanın sonucunda genç kadının düşüncelerini tamamıyla ele geçirecek ve ölüme dönük olacaktır. Bununla birlikte genç kadın bu kıskançlığını, aldatılma düşüncelerini delikanlıya açıklamaz; çünkü bu kez de fantezi dünyasının gerçekçi olmadığının meydana çıkıvermesinden korkarak delikanlıya inanmış gibi görünür. İlk başlarda hülyalarının, aşırı arzularının tatmin edildiğini gördükçe de aldatılma düşüncelerini önemsemez. Günler ilerledikçe genç kadın, delikanlının artık evlenmekten söz etmediğini fark eder. Delikanlıyı evlilik hususunda tecrübe etmek isteyerek, kendi münasebetlerinin durumlarının neticesinin ne olacağını sorar. Bu soruya karşılık olarak delikanlı sükût ederken genç kadın bu sükûta karşı önceden tahmin ettiklerinin hepsinin ortaya çıktığını söyler. Daha sonra kendisine, delikanlı tarafından vaat edilenlerin, yeminlerin ve sözlerin sadece bir kadını iğfal için söylenmeye mecbur hissedilmiş yalanlar olduğunu ifade eder. Bunlara delikanlının vaatleriyle amacına ulaştığını da ekleyerek kendinin bu noktada artık terk edileceğini anladığın söyler. Delikanlı ise onu terk etmeyi asla düşünmediğini hatta onunla yaşamayı planladığını ifade eder. Artık genç kadını bu noktada hiçbir söz, hiçbir yemin teselli edemez. Bu konu her ikisi arasında bazen çatışma hâline gelir, münakaşalar saatlerce devam eder. Fenomenolojik olarak "aşk ilişkilerinde tam da tarafların doyuma ulaştıkları, aşkları önündeki engellerin nihayet kaldırıldığı anda krizlerin patlak" vermesinin nedeni aşkın bir yanılsama yaratarak sakladığı yaşamın kalbindeki aşkın da nedeni olan eksikliği gizlemesidir (Leader, 1997: 100). İşte aşkın önündeki engeller kaldırıldığı vakit patlak veren çatışmalar aşkın yanılsama olarak ortadan kaldırdığı eksiklerden dolayıdır.

Genç kadının bu hâlini ve tutumunu gören delikanlı, artık geceleri eve seyrek gelmeye başlar. Genç kadın ise ortada henüz aldatmaya ait hiçbir kanıt yokken, gence karşı haşin davrandığını bir nebze olsun kabul etmeye başlar. Bir gün çayırda delikanlının bir mektup okuduğunu fark eder, bu mektubun kimden geldiğini sormazken, artık delikanlının yaptıklarını sürekli olarak merak etmeye başlar. Hatta bazen birlikte gezdikleri yerlere, yalnız giderek âdeta gencin kendisinde sakladıklarını bulmaya çalışır, fakat genç kadın bunları bulduğu zaman ne yapacağını da düşünür; çünkü delikanlıyı genç kızdan vazgeçirmek için elinde hiçbir şey yoktur ve delikanlı da genç ve güzel olduğu için mutlaka o kızı tercih edecektir. Genç kadın bu durumları düşündükçe, bir çıkış yolu arar. O, artık bir kere mağlup olduğu için önceden düşünmediklerini şimdi düşünmek zorunda kalırken, çaresizlik ve çözümsüzlük karşısında artık ölümün, intiharın en iyi çıkış yolu olduğunu kabullenir; çünkü artık ihanete

uğradığını kabul etmekte ve aldatıldığını düşünerek istenmediği için sürekli kendini öldür nidasını duymaktadır.

Bölünmüş benliğinden gelen bu ses acımasız ve zalim olan üstbenliğin/süperegonun sesidir, çünkü "özneyi daima suçlu durumuna düşüren bir sestir bu, ne kadar suçluysak-kendi kendini ittiren bir süreç içinde-bir o kadar da suçlu olacağız demektir; kendi kendimize yönelttiğimiz suçlamalardan ve başarısızlıklardan zevk bile alırız" (Dolar, 2013: 102). Bu noktada genç kadın hem arzu ve tutkularına esir olduğunu düşünüp etik ilkeleri çiğnediğinden vicdani suçluluk duymakta hem de sonuçlarını bile bile bir gence âşık olmaktadır. Bu nedenle bedeni duyumlarına karşı boyun eğen genç kadın üstbenlik/süperego kaynaklı kendini cezalandırmak isteyen sesini susturamaz. Üstbenlik/süperego kaynaklı bu ses kişinin kendi kendisini kurban seçmektedir. Genç kadın, bu sesin varlığının sebebinin kendisi olduğunu bilir; çünkü sürekli aldatıldığını ve buna karşı ne vaziyet alacağını düşünür. Hâlbuki gerçekte zihnini meşgul edecek kadar aldatılmaya dair bir duruma da şahit olamaz. Bütün bu şüpheler, endişeler, birer vehimden ibarettir. Genç kadın bütün bunları bilmekle beraber düşüncelerini kontrol edemez bir durumdadır; çünkü bu gibi düşünceler aniden ortaya çıkmakta ve kadın bunları düşünmemeye mani olamamaktadır. O, bütün bu başına gelenleri "aşk, öyle bir hastalık idi ki, humma devreleri geçinceye kadar insan, ne yaptığını bilmez, düşündüklerini tamamıyla idrâk edemezdi" düşünceleriyle aşkına bağlayarak aşkın bir yanılsama olduğuna dikkat çeker.

Genç kadın bir gün delikanlıyı çayırda bir kızla konuşurken gördüğünde aldatılma endişesi onu bütünüyle esir alır. Onları bir süre takip eder. Zaten bu noktada "aldatılma olasılığının sürekli var olması bunun gerçekten yaşanmasından daha kötü" olmaktadır (Engler-Rensin, 2015: 136). Bahsi geçen takipte delikanlı önde yürürken, kız ve refikası onu izlemektedir. Bunlar, genç kadının önünde geçtikleri halde onu fark etmezler. Genç kadın, onları uzaktan izlerken, yolun üzerine düşen bir şey gözüne ilişir. Genç kız yere düşen şeyi alırken, genç kadın artık aldatıldığından emin olmaya başar. Artık orada durup, olan biteni izleyemez ve hemen evine dönerken delikanlıyı gördüğü zaman bir an önce kendisinden ayrılmayı ve uzaklaşmasını istemeyi kararlaştırır. Genç kadın bu karara bütün yaşadıklarını gözden geçirerek varmıştır;

> *"Demek bu çocuk kendisini sevmiyordu. Ve ihtimâl hiç sevmemişti... Demek insanlık denilen şey yoktu. Bunların hepsi yalan... Aşk, saâdet, vefâ, insâniyet, vicdan, hepsi... Hepsi... Artık her şeyden nefret ediyor; hayattan, aşktan, saâdetten, vicdandan, insanlardan, hattâ kendi nefsinden iğreniyordu."* (s. 105-106)

Bu noktada artık genç kadının onun içinde, delikanlıya karşı önüne geçilmez bir kin, bunun sonucunda bir intikam hissi uyanır. İlerleyen günlerde onun psişik ve fiziki varlığının gittikçe zayıfladığı fark edilir. Hatta o, bu zayıflıktan dolayı kendisinin verem bile olduğunu düşünür. Genç kadın, delikanlıyı, genç kızın kollarının arasında tasavvur ettikçe, ona karşı *"hain"* ve *"vicdansız"* sıfatlarını tekrar etmekten başka çare bulamamakta ve onu gördüğü zaman, tahkir etmek için şiddetli bir ihtiyaç duymaktadır. Nihayet düşündüklerinin hepsini bir gece delikanlıya söyler. Delikanlı, genç kadını yine ne kadar çok sevdiğini ifade ederken, genç kadın onun bu sözlerine karşı;

> *"(...) bu yalanlarınızla gidiniz; başkalarını iğfâl ediniz. Elbette bu sözlerinize inanacak olanlar bulunur. Ben artık aldanacak halde değilim (...) şimdiye kadar aldandığım yeter (...)"* (s. 109)

cevabını verir. Delikanlı bu sözlerden bir şeyler anlamadığını ve ona, izah etmesi gerektiğini söyler. Genç kadın, bu sözler üzerine kendini aldattığını ve bir kıza mektup verdiğini ifade eder. Delikanlı ise ne kızı ne de mektubu hatırladığını söyler. Genç kadın, onun bu söylediklerine inanmazken, kalbinin intikamın hazzıyla dolduğunu ve delikanlıyı kırmaktan bir lezzet aldığını hisseder. Bu noktada genç kadının mazoşist bir tarzda hoşnutsuzluk vareden duyum ve duyumlardan zevk, sadist bir tarzda ise karşısındakine acı çektirmekten haz aldığı görülür.

Genç kadın, kısa bir sürede biriktirmiş olduğu bütün kinleri ifade ederken, delikanlı müthiş bir kasırgaya tutulan kişi şaşkınlığıyla, bu sözler karşısında ezilerek sükûtla, uzun uzun dinler. Kadının konuşmaları bitince, delikanlı bu söylenenlere;

> *"Kıskançlığın bu derecesi tahammülün hâricine çıkar(...) aşk, bir azap olursa, ben buna tahammül edemem...hem ricâ ederim. Beni tahkîr etmek için kendinizde nasıl bir hak buluyorsunuz? ...Eğer sizi sevmiş olmak, bunun için bir sebep teşkîl ediyorsa, bu günden sonra, sizi rahatsız etmem."* (s. 111)

cevabını verir. Sonra gitmek için hazırlanmaya başlarken, genç kadın onun gitmesine razı olmaz. Hatta onsuz yaşayamayacağını, çok sevdiğini ve kıskandığını ifade ederek, söylediklerinin affedilmesi için delikanlıya âdeta yalvarır. Genç kadın onun siyah gözlerine bakarak, bu siyah gözleri deli, çılgın gibi kıskandığını, onlarda başka bir hissin, başka bir hayâlin gölgelerini görmek istemedi-

ğini, yalnızca kendisinin yaşamasını, yalnızca kendisi için ölmesini istediğini söyler. Bu sözlere karşı delikanlı ise kendisinden şüphe etmemesi halinde onu affedeceğini belirtir. Genç kadın ve delikanlının bütün bu aşk ilişkisinde onları çıkmaza iten erilin/delikanlının yaşamını ayıklamalarla kurması ve bunu yaparken seçimlerinde dikkatli davranması, genç kadının ise dişil bir duyuma sahip olarak erili varlığında eritecek kadar ona tahakküm etmek isteğidir.

Genç kadın, her ne kadar delikanlının kendini terk etmesinden korktuğu için yemin edip vaatler verirken ilerleyen zamanlarda delikanlıya karşı verdiği sözleri bir türlü tutamaz; çünkü nereye gitse "sana hıyânet ediyorlar, seni öldürmek istiyorlar" üstbenlik/süperego kaynaklı sesi sürekli duyar. Genç kadın bu sesi işittikçe birden heyecanlanmakta ve bayılıp düşmektedir. O, bu durumu bir başkasına söylenmesi hâlinde kendisine deli damgasının vurulacağını da bilmektedir. Onu bu durumda uzaklaştıran ise aşkının büyüklüğünü düşünüp hissetmesidir. Bu noktada delikanlıya dönük arzu genç kadının henüz gerçeklik ilkesini kaybetmediğinin ve varlığının delilidir. Fakat genç kadın, her şeye vakıf olduğu anda yine aldatıldığını düşünmekte, her zaman onları takip etmekte ve rüyalarında bile onları bir arada görmektedir. İşte o, bu gibi anlarda olanlara bir türlü tahammül edememekte ve sık sık "hâinler, alçaklar...Beni öldürmek mi istiyorsunuz" ifadeleriyle bağırmaktadır. Ev halkı, onun bu hâline karşı endişe etmeye başlar. Genç kadın ise geceleri uyuyamamakta, evin içinde dolaşmakta, bu gibi ânlarda sanki bir şeyler onu boğmak istemektedir, fakat bunlardan kaçmak için bağırıp çırpınarak yorgun düşmekte ve daha sonra büyük bir sükûta kapılmaktadır. Delikanlı ise bu zaman içerisinde uzun süre genç kadının yanına uğramazken, genç kadın ise bu uzaklaşmanın ardından artık delikanlının meçhul genç kızı sevdiğini iyice kabullenmeye başlar.

Bu noktada genç kadının işittiği sesler, tutku ve hazlarına göre yaşayıp etik ilke ve ahlaki yapıyı ihmal ettiğinden dolayı üstbenliğin/süperegonun sesidir. Bu ses vicdani suçluluktan ortaya çıkar. Bu sesin susturulması ancak ve ancak kişinin kendi veya sevdiğini kurban etmesiyle mümkündür. Romanın sonucunda genç kadın, delikanlıyı öldürerek hem onu hem de kendini kurban eder. Pek tabii ki üstbenlik/süpergonun bu tür bir acımasız ve cezalandırıcı şekilde işlemesi öznenin çocukluktan itibaren kurulumu kaynaklıdır. Çünkü her kişide içselleştirilmiş ahlaki yapı olan üstbenlik/süpergo bu şeklide zalim ve acımasız değildir.

Romanda uzun bir süreden sonra delikanlı yine bir gece genç kadının evine uğrar. Genç kadın aşkının bütün hikâyelerini, yaşadıklarını delikanlıya anlatırken, onun uyukladığını fark ederek, onu dizine yatırıp, yüzüne uzun uzun dikkatle bakar. Bu anda genç kadın, onu kendine daha yakın hissetmekte, onu

kollarıyla iyice sıkmak istemekte ve diğer taraftan da uyandırmak istememektedir. Bu ânda genç kadın, delikanlıya tamamen sahip olduğunu düşünmekte ve bir gün elinden kaçıp gitmesi ihtimaliyle kalbi titremektedir; çünkü o, delikanlının kendisinden gittikçe uzaklaştığını hissetmektedir. Genç kadın terk edilmek korkusuyla bu geceden sonra artık delikanlının gitmesi hâlinde bir daha hiç bir şekilde geri dönmeyeceğine yavaş yavaş kanaat getirir. Kendisinin ıstıraplarıyla uğraşırken delikanlının genç kızın kolları arasında her şeyi unutulacağı ihtimalini de düşünürken "hayır bırakmam" kelimelerini sürekli tekrar eder. Bu his onu, o kadar baskı altında bırakır ki o, bir yanda delikanlıyı kendi elinden kimsenin alamayacağına kararını verirken, diğer yanda bu anlarda "öldür" nidasını duymaya başlar. Bu sesle birlikte genç kadının kalbi bir zevkle bir hazla tatmin olmakta ve ona zapt edilemeyen cinnet gelmektedir. O, bütün bu heyecanlarıyla kendini kaybeder ve gencin üzerine kapanır. Altındaki delikanlı ise aciz hamleler gösterip, biraz sonra kuvvetten düşerek, kendisini ona teslim eder. Genç kadın ise onun üzerinde bütün ağırlığını göğsüne vererek sıkar ve kulağına gelen "biraz daha, biraz daha" nidasına uyarak daha fazla bastırmaya başlar. Uzun bir mücadeleden sonra genç kadın baygın düşerken, delikanlının ise artık kımıldamadığı görülür. Bir süre sonra genç kadın kalbinde kuvvetli bir tatminle doğrularak etrafına bakınır. Bu anlarda gece vakti ay pencerenin önüne gelmiş, sedirin üstünde yatan bir ölü ile gözlerinde vahşi ve garip bir *"itminânın şûle-i mesereti parlayan bir deliyi"* seyretmektedir. Genç kadın ise gözlerindeki hep o vahşi ışıkla artık kendisinin olan delikanlının vücudunu izlemekte ve bazen onu kollarına alarak öpmektedir. Fakat ona karşı delikanlı oldukça soğuktur. Ayrıca yüzünde parça parça lekeler mevcuttur. Genç kadın delikanlının göz kapaklarını kaldırıp bakarken, "rûhunu müzlim ormanların sâye-i esrârında açılan uçurumlara doğru sürükleyip götüren bu câzip, siyah gözleri görmek" ister. Artık "onlarda o kuvvet kalmamış, onu, yakan kavuran şûleler sönmüş"tür (s. 120).

SONUÇ

Kendisiyle Özdeş Olmayan Varlık

Romanın nihayetinde genç kadının âşık olduğu delikanlıyı öldürmesinin nedeni onu bütünüyle ele geçirme çabasıdır. Bu noktada kişinin/öznenin kendisiyle özdeş, kendisine sahip olduğunu düşünen Descartes'e karşı öznenin/kişinin kendisiyle özdeş, kendisine sahip olmadığını belirten Lacan, kendisinin sahibi, kendisiyle özdeş olduğunu iddia eden öznenin/kişinin psikotik olduğunu ileri sürer. Bu nedenle genç kadın, hem kendine hem de delikanlıya sahip olduğunu düşünüp buna göre hareket edince sonuç ölümle nihayete erer.

Katı kültürel/simgesel alanın değer ve anlamlarını içselleştirerek kurulan etik ilkeyi ve ahlaki yapıyı yıpratarak tutku ve arzularına göre hareket eden genç kadın, süperego/üstebenlik kaynaklı vicdani suçluluğu bastırmak için kendini kurban eder. Yine haz ve arzularının etkisiyle hareket eden genç kadın mutlak anlamda aşkı ele geçirmeye kalktığında yine ölüme neden olur. Çünkü mutlak arzu ve tutkuların alanında yaşam varolmaz. Freud'un dikkat çektiği gibi yaşam alanı biraz da arzu ve hazların köreltilmesiyle ortaya çıkar. Benzer şekilde Zizek mutlak hazzın yaşandığı bir alanda hazzsızlığın değil, bilâkis hazzın ortadan kalkacağını ileri sürer. Adorno ise haz ve zevkin ancak yabancılaşma ile ortaya çıktığını düşünür. Adorno'ya göre "doğa aslında haz filan tanımaz. İhtiyaçların karşılanışıyla sınırlar kendini. Yüceltilmemiş duygulanımlardaki hazların toplumsallığı yüceltilmişlerdekinden az değildir. Haz yabancılaşmadan kaynaklanır" (Horkheimer-Adorno, 1995: 123)

İşte gerek zalim ve acımasız süperego/üstbenlik gerekse mutlak haz ve zevk alanına göre hareket etmek özne/kişi için ölüme nedenidir. Bu iki alanın duyum ve algıları kültürel/simgesel alanla test edilmesi gerekir. *Siyah Gözler*'in kahramanı genç kadın, arzu, tutku ve düşüncelerini toplumsal alanda test edemez, bu alana açıl(a)maz. Fantezi alan olan imgesel alandaki duyumlarını gerçeklik alanına taşır. Bu da suçluluğu ortaya çıkararak ölüme neden olur.

KAYNAKÇA

CEMİL SÜLEYMAN (1326-1908), **Siyah Gözler,** İstanbul, Tanin Matbaası.

COMTE-SPONVİLLE, Andre (2013), **Cinsellik, Aşk ve Ölüm**, (Çev. Canan Özatalay), İletişim Yay., İstanbul.

DOLAR, Malden (2013), **Sahibinin Sesi, Psikanaliz ve Ses**, (Çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yay., İstanbul.

ENGLER, Dr. Brandy-RENSİN, David (2015), **Divanımdaki Erkekler**, (Çev. Pınar Aytuğ İnam), Ayrıntı Yay., İstanbul.

FİNK, Bruce (2016), **Lacancı Psikanalize Bir Giriş**, (Çev. Özgür Öğütcen), Encore Yay., İstanbul

FREUD, Sigmund (1999), **Sanat ve Edebiyat**, (Çev. Dr. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın), Payel Yay., İstanbul.

FREUD, Sigmund (2009-a), **Uygarlığın Huzursuzluğu**, (Çev. Haluk Barışcan), Metis Yay., İstanbul.

HORKHEİMER, Max- ADORNO, W. Theodor (1995), **Aydınlanmanın Diyalektiği**, (Çev. Oğuz Özügül), Kabalcı Yay., İstanbul.

İZMİR, Mutluhan (2013), **Öznenin Diyalektiği, Hegel, Sartre ve Lacan,** İmge Kitabevi, Ankara.

KARTAL, Onur (2017), **Başkasının Politikası, Husserl, Hidegger, Levinas,** İletişim Yay., İstanbul.

KILIÇ, Sinan (2013), **Deleuze-Guattari, Şizoanaliz, Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi**, Sentez Yay., Bursa.

KOJEVE, Alexandre (2006), **Hegel Felsefesine Giriş**, (Çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yay., İstanbul.

KÜÇÜKALP, Kasım (2006), **Husserl,** Say Yay., İstanbul.

LACAN, Jacque, (2013), **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, (Çev. Nilüfer Erdem), Metis Yay., İstanbul.

LEADER, Darian (1997), **Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler,** (Çev. Nedim Çatlı), Ayrıntı Yay., İstanbul.

MAY, Rollo (2017), **Aşk ve İrade**, (Çev. Yudit Namer), Okuyanus Yay., İstanbul.

MAY, Rollo (2017-a), **Varoluşun Keşfi,** (Çev. Aysun Babacak), Okuyanus Yay., İstanbul.

REİK, Theodor (2006), **Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi, Aşk ve Şehvet Üzerine,** (Çev. Ali Kılıçlıoğlu), Say Yay., İstanbul,

REİK, Theodor (2009), **Cinslerin Duygusal Farklılıkları, Aşk ve Şehvet Üzerine**, (Çev. Ali Kılıçlıoğlu), Say Yay., İstanbul.

RİCOEUR, Paul (2006), **Yoruma Dair, Freud ve Felsefe,** (Çev. Necmiye Alpay), Metis Yay., İstanbul.

TURA, Saffet Murat (2016), **Beynin Gölgeleri, Bir Psikiyatri Felsefesi**, Metis Yay., İstanbul.

ZİZEK, Slavoj (2011), Kırılgan Temas, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul.

ZİZEK, Slovaj (2012), **Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Giriş**, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul.

ATEŞTEN GÖMLEK ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Alev SINAR UĞURLU**

GİRİŞ

II. Meşrutiyet sonrasında sesini kamuoyuna duyuran Halide Edib, Milli Edebiyat ile Erken Dönem Cumhuriyet Edebiyatı'nın en canlı simalarından biridir. Amerikan Koleji mezunu olan Halide Edib Batı kültürünü, özellikle Anglo-Sakson kültürünü çocukluğundan itibaren evinden aldığı Müslüman Türk kültürüyle bir arada hazmetmiştir. *Tanin* gazetesindeki yazılarıyla tanınmaya başlamış; *Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910) gibi ilk romanlarında çocuk ve kadın eğitimi konularını işlemiştir. Halide Edib'in romancılığının ilk önemli merhalesi *Handan*'dır (1912). Otobiyografik özellikler taşıyan bu roman "genç bir kadının aşk-sevgi, bunaltı ve sıkıntılarını işler. Handan'ın bireysel anlamda kendini bulmayı amaçladığı eser, Handan'ın nezdinde o dönemdeki genç kızların hem psikolojik hem de sosyolojik kimliğini yansıtır" (Şahin, 2008: 100). Halide Edib, Ziya Gökalp'ın etkisiyle yazdığı *Yeni Turan* (1912) romanı ile bireysel meselelerden sosyal meselelere geçer. "Yeni Turan" derken Halide Edib'in kastettiği Misak-ı Milli sınırları içindeki Türk milliyetçiliğidir. Bu romanın kadın kahramanı Kaya, erkeğe fikren yoldaş olabilen, maksat arkadaşlığı yapabilen kadın figürü olarak dikkat çeker. Natüralizm tecrübesiyle yazılan *Mev'ud Hüküm*'ü (1917) Milli Mücadele dönemini işleyen *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1923) takip eder. Milli Mücadele sonrası İstanbul'unu anlatan *Kalp Ağrısı* (1924) ve onun devamı olan, İstanbullu memurların Doğu Anadolu'daki yaşayışlarının anlatıldığı *Zeyno'nun Oğlu* (1927) ilgi gören romanlar olsalar da

* Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dil ve Edebiyatı Bölümü. alevsinar@uludag.edu.tr

yazarın romancılığının doruk noktası *Sinekli Bakkal*'dır (1936). Halide Edib'in romanlarının temel problematiği olan Doğu-Batı sentezi, köklerden kopmadan Batı'nın olumlu değerlerini alabilmek, özellikle bu romanda en çarpıcı şekilde işlenmiştir. Yazarın bundan sonra kaleme aldığı *Yolpalas Cinayeti* (1936), *Tatarcık* (1939), *Sonsuz Panayır* (1946) gibi romanlarında ferdî ve sosyal meseleler bir aradadır. Halide Edib, Milli Mücadele ruhunu eserleriyle sonraki kuşaklara aktaran, milli değerlere bağlığın anlamını fark ettiren, iyi eğitim almış kadının aile ve toplumda ne denli etkili olduğunu vurgulayan, kadının sosyal hayatta aktif rol üstlenmesinin önemine dikkat çeken, kadını birey olarak ele alan, Doğu –Batı sentezi üzerinde düşündüren bir yazardır. II. Meşrutiyet'in ilanı, 31 Mart Ayaklanması, Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı, Milli Mücadele, Cumhuriyetin ilanı, II. Dünya Savaşı, Türkiye'nin tek partili hayattan çok partili hayata geçişi ve 1960 askerî darbesi gibi tarihî olaylara tanıklık etmiştir. Özellikle Milli Mücadele'de Mustafa Kemal'in yanında yer alarak aktif görev üstlenmiş olan Halide Edib bu dönemi *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye* adlı romanlarının yanı sıra *Dağa Çıkan Kurt* (1922) adlı hikâye kitabı, *Türkün Ateşle İmtihanı*[1] adlı anı kitabı ile İzmir'den Bursa'ya (1922) adlı kitaba 1963 yılında eklenen üç hikâyesinde anlatır. Halide Edib tanıklık ettiği bütün olumsuzluklara rağmen daima iyimserliğini korumuştur. Onun için geleceğin Türkiye'sine şekil verecek neslin yetişmesi çok önemlidir ve eserlerini sonraki nesilleri bilinçlendirmek, onlarda insana-topluma ve maziye karşı farkındalık oluşturmak amacıyla kaleme almıştır.

1922 yılında İkdam gazetesinde tefrika edildikten sonra 1923 yılında kitap olarak yayımlanan *Ateşten Gömlek* romanı Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından Sakarya Meydan Muharebesi'nin sonuna kadar geçen süreci anlatır. Tarihî bir dönemi ele alan bu roman aradan zaman geçtikten sonra değil yazarı tarafından sıcağı sıcağına, Milli Mücadele devam ederken yazılmıştır. Zamana tanıklık edilerek yazıldığı için (Argunşah, 2016: 17) eser, bir devir/çağ romanıdır.

Halide Edib'in önceki romanlarında bir Batı hayranlığı hissedilirken bu romanda yazarın İngiliz hayranlığından uzaklaştığı görülmektedir. Halide Edib, karşılaşılan tarihî şartlar neticesinde Batı'nın sömürgeci tarafını ön plana çıkarmış; Batı'yı, mazlum bir milleti ezen devletler topluluğu olarak göstermiştir. Yazarın önceki eserlerinde mekân İstanbul veya Batı'nın bir şehri iken bu romanda mekân İstanbul ve Anadolu'dur. Roman İstanbul'da başlar, Anadolu'da devam eder. Halide Edib, *Türkün Ateşle İmtihanı*'nda Anadolu insanını kendi doğal çevresinde, evinin içinde tanıdığını, sevdiğini ve hayran olduğunu söyler. Bu hayranlığı *Ateşten Gömlek*'te bariz bir şekilde görmek mümkündür.

1 Eser *The Turkish Ordeal* adıyla önce *Asia* dergisinde neşredilmiş ardından da 1928 yılında kitap haline getirilmiştir.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi/ Başkarakter/ Başkahraman/Kurucu Tematik Güç

Ateşten Gömlek romanında vak'ayı yönlendiren iki kahraman vardır: Ayşe ve Peyami. Roman, Batılı "alafranga bir tip olan hariciye memuru Peyami'nin ağzından, Sakarya Savaşı'ndan sonra, yaralı olarak yattığı hastahanede yazılmış hatırat şeklindedir" (Enginün, 1978: 192). *"Anlatıcı, bir kurgu metnin en temel figürüdür"* (Demir, 2002: 18). *Ateşten Gömlek* romanı, anlatıcı kahramanın;

> *"Hikâyemin başladığı ana kadar silik, cansız bir Hariciye memuru idim. Yazdığım hikâye benden ziyade, sevdiğim insanların hayatına aittir. Fakat ben de onların arasında yaşıyorum ve kendi hayatım onların hikâyesi ile başlıyor. Onun için kendimi de bazen bu ateş ve kan hikâyesine karıştırmaktan korkarak başlıyorum."* (s. 1)

cümleleriyle başlar. Romanın Peyami'ye ait bu sözlerle başlaması son derece anlamlıdır. Peyami toplumda pek dikkat çekmeyen pasif kişidir. Dünyada, bir toplumun içinde değil adeta kafasının içinde yaşar. Halide Edib, Peyami karakteriyle yaşanılan tarihî sürecin silik cansız bir memuru nasıl değiştirdiğini göstermek istemiş ve okuyucunun gözünde Peyami'yi ön plana çekmek için olayları ona anlattırmıştır. Bu romanın başkişisi Peyami'dir. "Başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterlerdir. Bunlar, (...) daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir" (Stevick, 2004: 173). Peyami de bu romanda iç çatışması en ayrıntılı şekilde verilen, değişim geçiren, vak'a ve kahramanlarla okur arasındaki bağı kuran kişidir. Romanda iki ayrı kişilik ile okurun karşısına çıkar. Romanın yukarıda alıntılanan ilk cümlesinde Peyami'nin eski kişiliğini reddetmekle kalmayıp yeni kişiliğinin kazandırdığı özgüvenle önceki kişiliğini aşağıladığı görülmektedir. Anlatılan olaya o tanıklık eder. Ayşe'ye duyduğu büyük sevgi Peyami'nin değişiminde itici gücü oluşturur. Romanın sonunda kişiliği, hayata bakış açısı ve beklentileri tamamen değişmiş, farklı bir insan haline gelmiştir. "Bu açıdan roman Peyami'nin kendini ve değerlerini ortaya koyduğu bir çözümlemeler bütünüdür." (Şahin, 2014: 357-358).

Romanın birinci bölümünde okuyucu savaşı anlamsız bulan, Balkan Savaşı'nı da I. Dünya Savaşı'nı da umursamayan bir Peyami ile tanışır. Bu sırada Peyami'nin 36 yaşında olduğu anlaşılmaktadır. 36 yaşında bir yetişkin olmasına rağmen ne kaybettiğimiz topraklar, ne şehitlerimiz ne de savaşın halk üzerinde

yaptığı tahribat üzerinde düşünmüştür. Yine bu bölümde annesinin sözünü ettiği, müttefikimiz olan Bulgarların savaştan çekilmeleri anlamını taşıyan "Bulgar Mütarekesi"ne (29 Eylül 1918 tarihinde imzalanan Selanik Anlaşması) içtiği kahve ve sigara kadar önem vermez. O, mirasyedi bir annenin savaş yıllarında bile maddi sıkıntı çekmeyen oğlu olarak dilediği zaman Avrupa'ya gider; Batı hayranı alafrangaların tercih ettiği Şişli'de oturur; İstanbul'un dışındaki vatan şehirlerini "taşra" ifadesiyle küçümser;

> *"Esasen bütün milletlerin kudurmuş gibi, boğaz boğaza, milyonlarca insanı parçalamalarını manasız buluyordum. Hele bizim harbe girmemiz büsbütün canımı sıkmıştı. Fakat uzun harp seneleri bende yeni bir his yapmadı. Birkaç defa resmî işler için Almanya'ya gittim, geldim. Harp siyasî kâğıt yığınlarını çoğalttı, o kadar, hayli sefalet, açlık filan da oldu. Fakat biz bunu duymadık. (...) İtiyatlarımın hiçbiri harpte bozulmadı."* (s. 2-3).

> *"Evet, annem mütareke lâkırdısından sonra onu söylemek istiyordu, galiba. Neme lâzım? Alman imparatoru gelse sigaramın verdiği sükûnu bozamaz. (...) Galiba on iki sene oluyor, annem beni evlendirmek istedi ve kızı İstanbul'a davet etti. Aman ya Rabbim... Adı Ayşe olan İzmirli bir kız. Çantamı topladım, Avrupa'ya kaçtım."* (s. 3).

Peyami'nin kafasını kaldırıp etrafına bakmasını sağlayan ilk şahıs annesinin amcasının oğlu Cemal olur. Cemal'in "katı elleriyle" Peyami'nin "pomat kokan yüzüklü" elini sımsıkı sıkışı sırasında göz göze gelmeleri Peyami'yi yeni hayatına doğru götüren ilk adımdır. Peyami, Cemal ile arkadaş olur ve onun vasıtasıyla İhsan ile tanışır. İhsan'a Cemal'den daha fazla yakınlık hissetmesinin sebebi öncelikle İhsan'ın şehirli oluşudur. İhsan'ın Cemal'e duyduğu sevgi dolayısıyla Peyami de taşralı Cemal'in arkadaşlığını kabullenir. Üç arkadaş birlikte Beyazıt meydanında İngiliz uçaklarının bombardımanına maruz kalırlar. Kaçmaya çalışan kadın ve çocuklar, atılan çığlıklar, yıkılan ev ve dükkânlar, duman, toz, yerdeki ölüler, etrafa dağılan insan uzuvları, yerdeki kan yığınları Peyami'yi ilk kez savaşın asıl çehresiyle karşılaştırır. Bu sahne onun midesini bulandırır ve korkutur. Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından birkaç gün sonra, Boğaz'dan geçen yabancı bayraklı gemiler hakkında İhsan ve Cemal'in söyledikleri ve bu acı sohbete katılan bir neferin sözleri Peyami'nin milli farkındalığında bir diğer itici güç olur;

> *"Cemal uykuda konuşuyor gibi:*
>
> *-Çanakkale'de bunlar girmesin diye saatte on bin Türkün şehit düştüğü harpler yaptık, dedi.*

İhsan bârid ve sakin:

-Yine girdiler... dedi.

-Marifet biz kapıları beklerken girmekti, şimdi nideyim.

Birdenbire döndük, paçaları lime lime yarım kunduralı, göğsünde harp madalyasının yırtık bir kordelâsı, uzun heyula gibi bir Anadolu neferi... İhsan ve Cemal ona doğru gittiler. Bana öyle geldi ki üçü de bir örnek insandır. Yüzleri, vücutları kaybolacak, üçü birbirine karışacak, hepsinden birdenbire bir tek insan çıkacak. (...) Ben, o an kendimi yabancı ve mukaddes bir dinin münkiri hissettim." (s. 13-14).

Tarih boyunca zaferden zafere koşmuş Türk ordusunu temsil eden bu nefer, mağlup bir devlete mensup olmanın bireyde uyandırdığı acıyı-ıstırabı-aşağılık kompleksini bir anda siler. Neferin sözleriyle, kısa bir süre için düştükleri umutsuzluktan kurtulan Cemal ve İhsan'ın hissettiklerini henüz Peyami hissedememekte, mücadele ve direnme ruhuna sahip olmadığı için suçluluk duymaktadır. Çünkü milli ateşten gömleği henüz sırtına geçirmemiştir. Peyami'nin hem ferdî hem milli ateşten gömleği giymesini sağlayan Ayşe'dir. Cemal'in kız kardeşi Ayşe ile ilgili endişelerini Peyami ile paylaşması Peyami'nin kafasındaki taşralı kız imajını silmiştir. Peyami'nin Ayşe'yi ilk gördüğü anda içinden "İzmir geliyor" demesi Ayşe'nin yüzündeki acıyı Yunan işgali altındaki İzmir ile birleştirmesi anlamını taşır. Ayşe'nin İstanbul'a gelişinin ertesi günü, 23 Mayıs 1919'da Ayşe-Peyami-İhsan ve Cemal'in birlikte gittikleri Sultanahmet Mitingi de Peyami'nin değişiminde etkilidir. İlk defa kendindeki değişimin farkına bu miting esnasında vardığı ve değişimi kabullenmeye başladığı görülmektedir. Halide Edib'in unutulmaz konuşmasını yaptığı ve onun izlenimleriyle romana canlılık katan bu mitingin tasviri eserde Peyami'nin gözüyle yapılır. Peyami "asıl Türkiye'yi" "ilk defa" bu meydanda görür. Genç, yaşlı, kadın, erkek, zengin, fakir, sakat ya da yaralı askerlerle bütün milletin tek vücut oluşlarına, aynı ruhta birleşmelerine tanık olur;

"(...) cuma günü meşhur Sultanahmet Mitingi olacaktı. Mizahî bir oyun gibi başlayan propaganda birdenbire kanla, ateşle takdis edilmiş, Avrupa nazarında kendisini terbiye etmek isteyen insanlar gibi değil, zalimlere haykıran mazlumlara benzemeye başlamıştık." (s. 23).

"O gün asıl Türkiye'yi ben ilk defa gördüm. Karanlık bir sır olan İstanbul'un arkası, asıl mahalleleri ağzını açmış, sükkanını dökmüştü. Birçok ihtiyar kadın, birçok ihtiyar erkek gördüm. İstanbul'un abus, sâmit ve görünmez ihtiyarları. Arkalarında hangi zamana ait olduğu bilinmeyen garip setreler, redingotlar içinden hafif, buruşuk boyunları yükseliyor, gözlük-

leri altından yaşlar beyaz sakallarına alenen akarak ağlıyorlar. İpekli bol çarşafları içinde buruşuk yanaklarına yaşlar akarak nineler geliyor. (...) o kadar çok kadın var ki... (...) hamal ile genç münevverin, Karagümrüklü işçi, İstanbullu kadınla yüksek ökçeli süslü kadının, omuz omuza, yüz yüze geldiği bir gündü." (s. 27).

Sultanahmet meydanında gördüğü bu insanlar Peyami'nin inkârcısı olduğu dinin savunucusu olan mazlumlardır. Bu mazlumlar, Peyami'nin idealize ve takdir ettiği şahıslar haline gelecektir. Ancak asıl değişim Ayşe sayesinde olur. Ayşe'nin kendisiyle röportaj yapmak üzere getirilen İngiliz gazeteci Mr. Cook'a bütün bir millet adına verdiği cevap salondaki tüm erkekler gibi Peyami'nin de dimağını ve yüreğini ateşler, iç sesi "*Ben de, ben de senin için, İzmir için her azam kopuncaya kadar vuruşacağım.*" (Adıvar, 1999: 40) diye haykırır. Ayşe'nin dimdik, kendinden emin ve soğukkanlıkla verdiği cevabı ve bu cevabın oradaki askerler üzerindeki etkisini tasvir eden sahne Peyami'nin değişiminde dönüm noktasıdır. Peyami de değişmeye başladığının farkındadır. Ayşe ile birlikte Anadolu'ya geçerlerken yolculuğun şartları zor da olsa Peyami çok mutludur ve iki amaç için, İzmir ve Ayşe için, mücadele etmek üzere yola çıktığının farkındadır: "*Bundan sonra İstanbul hasretinin karşısına iki yeşil parlak ziya koydum. Artık Ateşten Gömlek arkamda, ateşten kamçı Ayşe'nin elinde onun götürdüğü yola gidiyordum.*" (s. 66).

Adapazarı'nda İhsan'ın birliği ile karşılaşmalarının ardından Ayşe'nin Peyami'nin cepheye gönderilmesini teklif etmesi -her ne kadar bu teklif İhsan'a yanında bir hâmi istemediğini anlatmak için de olsa- Peyami'yi üzmez, yaralamaz. Bilakis kendisini İzmir yolunda çarpışanlardan biri olmaya layık bulduğu için Ayşe'ye minnet duyar. Ayşe de Eskişehir'e gitmiştir. Bu uzaklaşma Peyami'ye iyi gelir. Ayşe'ye karşı yeni kimliğini, ispatlama imkânı verir;

"Ayşe'nin gidişi bende garip bir hürriyet hissi uyandırdı. Anladım ki hakikat Anadolu'ya yalnız Ayşe'nin yanında bulunmak, ona bir nevi ağabeylik, bekçilik vazifesi etmek için gelmedim. Ayşe'nin karşısında, Ayşe'nin kalbinde belki mevkiimin menfi olması mukadderdi. Fakat Ayşe'nin İzmir yolunda dövüşen, yaşayan ve ölenlere bakarken yeşil gözlerinde hâsıl olan yumuşak şey, benim için de hâsıl olsun istiyordum. Hiç olmazsa beni de ebediyyen Hariciye'nin silik bir kâtibi görmesin. Beni de er ve mert olarak tanısın" (s. 90).

Peyami, İhsan'ın yaptırdığı ağır talimlere dayanırken, Mehmet Çavuşla birlikte günlerce saklı cephaneyi ararken, İhsanla birlikte pusuya düşerken, Kon-

ya ihtilalinin bastırılışına tanıklık ederken Ayşe'yi bir an bile aklından çıkarmadan hep korkusunu bastırmaya, gerçek bir asker olmaya çabalar. Ankara'da, Müdafaa-i Milliye'de görev yaparken Ayşe'nin gönderdiği mektupların sonuncusunda yer alan *"Sen Peyami, İzmir yolunda hâlâ sararmış kâğıtlara bakarak mı yürüyeceksin?"* (s. 145) sitemi, acısını katlamanın yanı sıra onu cepheye gitmenin bir yolunu bulmaya sevk eder. Hiç beklemediği bir anda Rumca bilmesi işe yarar ve Batı cephesine Rumca tercüman ve fotoğrafçı olarak gönderilir. Karargâha adım atar atmaz memur Peyami kimliğinin tamamen dışına çıkar; kendisini "hâki insan denizinin" bir damlası olarak, Türk ordusunun bir neferi olarak hisseder. Heyecanlanır. Sakarya Meydan Muharebesi öncesinde yapılan hazırlıkların öneminin farkındadır. Yoğun bir tempoda çalışarak, geceler boyunca uyumadan verilen her görevi yerine getirerek bu hazırlıkların bir parçası olur;

> *"Çok şükür, gündüzleri "Risos Pastis" ve "Katimerini"nin makaleleri üstünde çalıştıktan sonra geceleri bizim baş âmir beni de yıldırım kuvvetiyle başımızı döndürerek, dönen harp makinesi içinde çalıştırıyor, ben bazan Başkumandanlık'a, bazan yukarıda yanan çadırlara gidip geliyorum, harekâtta emr-i yevmîleri yazıyorum. Telefonla konuşuyorum, resmen nöbetçi olduğum geceler var. Başkumandanlık'ın ve Cephe Karargâhı'nın ışıkları sabaha kadar sönmüyor, sabaha kadar hayat ve faaliyet var. Erkânıharp Reisi'nin nazik, biraz ince sesini sabaha kadar kumandanlarla telefonda konuşurken duyuyorum, (...)."* (s. 151).

Peyami Türk milletini, Türk askerinin neferinden kumandanına azmini, direnme ve mücadele gücünü bu sırada tanır. Bulunduğu cephenin kumandanı İsmet Paşa'dır. Başkumandan Mustafa Kemal de Batı cephesindedir. Peyami onları yakından görmeyi çok istese de bu mümkün olmaz. Ancak o, bu durumu tabii karşılar. Çünkü artık İstanbullu Peyami değildir, mevkiinin farkında olan bir askerdir: "İki kumandanı da yakından görmedim ve seslerini işitmedim. Ben kimim ki? Zabit vekili Peyami." (s. 153).

İhsan'ın emir subayı olarak savaşmaya gidişi sırasında Peyami'nin tamamen değiştiği görülür;

> *"Bende acayip bir heyecan var. İlk defa askerler gibi ölümün suratına ihtiyarî atılan mümtaz sınıftan biri olacağım. Ne Ayşe, ne kimse beni artık geri mahlûkatından addetmeyecek."* (s. 197).

Korkmaktan korkarak atıldığı cephede korkuyu yendiğini fark eden Peyami'nin romanın başındaki silik, cansız hariciye memuru ile hiçbir ilgisi yoktur;

> *"Burada da, bu korkunç sükûn içinde de, top seslerinin kulakları patlatan iniltileri arasında da İhsan'ın ve küçük zabitlerin insan sesinden ziyade çelik sesine benzeyen kısık kumandalarını dinliyor, etrafa yavaş yavaş ekmeye başladığımız arkadaş naaşlarını aşıp giderken korkacak dakikanın gelmediğine kani oluyordum.*
>
> *İşte mitralyöz tıkırtıları... İşte top, işte kurşun vızıltıları. İşte mütemadiyen yere serilen atlı ve yaya askerler. Hâlâ korkmuyorum. Ne garip şey... Harpte yegâne korkunç şey insanın korkusu galiba. Hezimet ve ricat olmayan yerde meğer korku yokmuş. Harp ne basit bir şey."* (s. 201).

İhsan'ın ve Ayşe'nin şehit düşmelerinin ardından Peyami'nin İzmir'e en önce giren asker olabilmek için ateşe atılması ölüm korkusundan tamamen uzaklaşmasının etkisiyledir ve Ayşe'nin mezarını ziyaret edip İzmir'e ilk girenin kendisi olduğunu söyleyebilmek içindir.

Peyami'nin bu değişiminde bir derinlik vardır ve ruhsal bir arayış etkendir. Bu ruhsal durumu irdelemeden değişimin derinliğini anlamak mümkün değildir. Romanda Peyami'nin hayatının kendi iradesinin yönlendirmesiyle yaşadığı bir dönemi anlatılmaz. Annesinin evlenmesini önerdiği akraba kızı Ayşe'yi taşralı olduğu gerekçesiyle reddetmiş olan Peyami yıllar sonra Ayşe'yi tanıyınca bu kararından pişmanlık duyar. Ayşe'nin sağlam kişiliğine hayran olur. Ancak Ayşe'ye duygularını itiraf edecek bir sosyal zaman içinde bulunmadıkları için "dramatik bir heyecan" (Pospelov, 2014: 79) yaşar ve duygularını vak'a boyunca bastırmaya çalışır. Korksa da, üzülse de, kendini gergin veya çaresiz hissetse de Ayşe'ye olan sevgisini daima bastırır. Milli *Ateşten Gömlek* romanın dört önemli kahramanını, Ayşe -Peyami - İhsan ve Cemal'i de sarmıştır. Onların yanı sıra romanın tali kahramanlarından Ahmet Rıfkı, Mehmet Çavuş ve Kezban'ın da ferdî ateşten gömlekleri vardır. Bu ferdî ateşten gömlekler içinde asıl dramatik olan Peyami'nin ateşten gömleğidir. Sessiz, sakin, silik bir kişilik olan Peyami'den okur bir hikâye çıkmayacağını zannederken Ayşe'ye olan aşkı onu Milli Mücadele'de aktif bir kişi haline getirir. Peyami'nin karmaşık bir ruh hali vardır. Ayşe'ye hissettikleri onun davranışlarını belirler. Halide Edib bir taraftan Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından sonraki İstanbul'u, Anadolu'nun karışıklığını, çeteler ile düzenli ordu arasındaki mücadeleyi ve Milli Mücadele ruhunu işlerken diğer yandan Peyami'nin iç dünyasına uzun bir yolculuk yaptırır. Romanda Milli Mücadele'nin yanı sıra psikolojik bir hikâye de anlatılır. Peyami'nin duyguları karşılıksızdır. Sevdiği kadının sık sık "kardeşim"

diye hitap etmesi Peyami'nin duygularının karşılıksız olduğunu ona da, okura da hissettirir. Yine de Peyami zaman zaman cesaretini toplamayı dener. Ayşe'ye açılmayı aklından geçirir. Böyle anlarda iç çatışma yaşar. Bu iç çatışma onu ruhsal çöküntüye götürür. Bütün dikkati İhsan'ın bakışlarında, konuşmalarında, Ayşe'ye karşı davranışlarında ve Ayşe ile diyalog kuran bütün erkekleri İhsan'ın nasıl takip edip kıskandığındadır. İhsan'ın Ayşe'ye âşık olduğunun farkındadır, Ayşe'nin de aynı duyguları İhsan için hissedip hissetmediğinden ise tam olarak emin değildir. Bu emin olamayış Peyami'yi endişeler içinde kıvrandırır;

> *"İlk on dakika, müteyakkız, ikisinin de gözlerini, tavırlarını ararım. Bundan daha tabiî bir şey olamaz. Fakat bu tabiîliğe rağmen biliyorum ki İhsan, Ayşe'yi seviyor. Ya Ayşe? Onu bilmiyorum. Ne sevdiğini, ne sevmediğini; Allahım, bunu ne zaman bileceğim? Son dakika onu İhsan'ın yanına gömdüğüm an bile hâlâ bilemedim."* (s. 46).

Sevdiği kadının İhsan'a, nihayetinde bir başkasına olan ilgisi karşısında seyirci konumuna düşme Peyami'nin kendine olan güvenini sarsar, kendisini değersiz görmeye başlar;

> *"Ben, ben bütün hayatta kanlara, ıstıraplara, başkalarının aşkına bakmaktan başka ne işe yarar bir adamım? Kendi aşkımı, kendi yaramı sade kendi gözlerim gördü."* (s. 88).

Bir yanda Ayşe'ye duyduğu büyük aşk, diğer yanda can dostu İhsan'ın Ayşe'ye âşık olduğunu bilme, öbür yanda tam emin olmasa da Ayşe'nin İhsan'a olan ilgisini hissetme ve bütün bunların karşısında her özel duyguyu, her ferdî ateşten gömleği önemsizleştiren milletçe yaşanılan var olma savaşı Peyami'nin duygularının başka duygularla kesişmesine neden olur. Bu duygular birbirleriyle çatışır. Tek dileği Ayşe'nin İhsan'a baktığı gibi bir kendisine de bir kere bakmasıdır.

Peyami'nin ruhsal dramı özellikle onun iç monologlarında ve Cebeci Hastahanesi'nde ameliyat olmayı beklerken defterine yazdıklarında anlaşılır. Bu cümleler Peyami'nin acısını, umutsuzluğunu, çaresizliğini yansıtır. Bu iç monologların en etkileyicisi İhsan'ın Ayşe'ye olan aşkını Peyami'ye itiraf etmesinden sonra Peyami'nin kafasından geçenlerdir. İhsan ve Peyami'nin en fazla yakınlaştıkları kısım burasıdır. Peyami, İhsan'ın ateşten gömleğini onun ağzından öğrenince bu çok sevdiği arkadaşını Andersen'in "Kurşun Asker" masalındaki balerin kıza aşkını söyleyememiş ve sobada yanarken kalp şeklini almış

kurşun askere benzetir. İhsan'ın anlattıklarını düşünürken sürekli hayal görür ve normal şartlarda rakibi olarak görmesi gereken İhsan'ın gönül derdini Ayşe'ye anlatmayı dahi aklından geçirir. Okura anlaşılmaz gelebilecek, "Niye böyle yapıyor?" dedirtebilecek bu monolog aslında Peyami'nin dostlukla aşk duygusu arasında yaşadığı iç çatışmayı, yüreğinin ateşini ortaya koymaktadır;

> *"O gün öğleden sonra karar verdim, Ayşe'ye gideceğim. Eminim ki o da İhsan'ı seviyor. (...)*
>
> *Seyyarın olduğu vadiye inen meyli aşarken etrafta dalgalanan başaklara, Ayşe'ye söyleyeceklerimi anlatıyorum. O kadar âteşîn ve sıcak şeyler söylüyorum ki, o kadar mustarip ve bedbaht bir İhsan, onun sevdasıyla ölen bir İhsan tasvir ediyorum ki, tahayyül ettiğim acıklı şeylerle kendim de ağlamaya başlıyorum. Mutlak Ayşe de bir çocuk gibi ağlayacak. Bana İhsanla kalplerini ve ellerini birleştirmek için yalvaracak, sonra, ben de... Yok, kalbim fazla atıyor. Bu hayali burada kesmek lâzım."* (s. 193).

Amerikalı yazar Longfellow'un bir hikâyesinde olduğu gibi kendi aşkını anlatmak yerine sevdiği kadına başkasının aşkını anlatmayı ciddi ciddi düşünen Peyami'ye cesaretsizliğini hatırlatırcasına Ayşe'nin sesi adeta "Kendin için söyle" dese de Peyami duygularını daima bastıracaktır.

Hastahanede ameliyat olmayı bekleyen Peyami'nin Ayşe, İhsan ve Cemal'in olmadığı bir hayatta yaşamak istemediği anlaşılmaktadır. Kendisini onlara ispatlayamamanın; bir kahramana dönüştüğünü, vatan için çarpışmasının bedeli olan bacaksız vücudunu gösterememenin azabını yaşar. Azabı o kadar derindir ki asla iyileşmeyi istemez. Ayakları olmasa da kollarıyla savaşmaya hazırdır. Tek gailesi Ayşe'ye lâyık olabilmektir. Aynı zamanda uzun süredir bastırdığı duygularını hastahanede bastıramadığı ve Ayşe'yi, ölmüş olsa bile, tuhaf bir şekilde kıskandığı fark edilmektedir. Kendisinin bacaklarını kaybetmesine ve beynine kurşun saplanmasına sebep olan, İhsan ve Ayşe'nin ölümlerinden sonra bir an bile duraksamadan ateşin içine atılmasının arkasında da bu kıskançlık yatmaktadır:

> *"Haşmet Bey'in yüzüne bakıyorum. Onun da ruhundaki örtü sıyrıldı, gitti. Hepsinin maksadını anlıyorum. Kurnazlık, benden evvel Ayşe'ye iltihak etmek. Ama bu kabil mi? O şimdi İhsanla yan yana yatmıyor mu? Allahım, şimdi bu şehit İhsan'a ne bitmez tükenmez, ne acı bir kin taşıyorum. Bütün bu feci şeyleri Ayşe'yi arkasından öldürmek için yaptı. Sonra kendi beş adım gitti, hayvan gibi vuruldu. Hani İzmir'e girecekti. Kalbim atıyor, atıyor. Hatırlıyorum. Ne parlak bir fikir zihnimi kurcaladı. İzmir'e*

en evvel ben gireceğim. Sonra Gökçepınar'a gelip Ayşe'ye söyleyeceğim. O, İhsan'a İzmir'e girerse evleneceğini söylemişti. Yoksa İhsan'ı sevmemişti. Ben biliyorum. O kimseyi sevmemişti. Yalnız İzmir'e girecek adamı sevecekti. Haşmet Bey bu kurnazlığı yapacak; ha, ha, gülerim, ben ondan evvel İzmir rıhtımında al bayrağı taşıyacağım." (s. 208).

İhsan ve Ayşe'nin mezarlarının yan yana olduğunu öğrenmek Peyami'nin aklını başından almış, bu iki cansız bedeni evlenmiş gibi düşünmüştür. Bu kıskançlığın patolojik boyutta olduğunun bir başka çarpıcı göstergesi de Ayşe'nin kendisine yazdığı mektupları başka hiçbir gözün okumasına tahammülü olmadığı için yaktırmak istemesidir. Ayşe'nin ölü bedeninden gizlice aldığı bir tutam saçı göğsünde saklaması, bu saçla gömülmeyi vasiyet etmesi Peyami'nin ameliyata iyi olmak düşüncesiyle değil ölmeyi isteyerek gittiğini ve ölüm sayesinde Ayşe ile birleşmeyi arzu ettiğini göstermektedir.

1.2. Norm Karakterler

Norm karakterler, romanda başkahramandan sonra en etkili kahramanlardır. "Norm karakterlerin pek çok fonksiyonu vardır. (...) Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir" (Stevick, 2004: 179).

Ateşten Gömlek'in Peyami'yi tamamlayan kahramanları Ayşe, İhsan, Cemal, Haşmet Bey ve Ahmet Rıfkı'dır. Romanın tematik kurgusunu sağlayan "Peyami bu kişiler sayesinde kendi kişisel macerasını tamamlar" (Şahin 2014: 359).

Ayşe, romanın aslî kadın kahramanıdır. Ona norm karakterler içinde yer vermemizin sebebi romanda Peyami'nin hikâyesinin anlatılması ve yazar tarafından Ayşe'ye anlatıcı kahramana yaşadıkları sosyal zamanı fark ettirme ve romanın erkek kahramanları için "maksat" olma görevinin verilmiş olmasıdır. Ayşe romandaki yönlendirici güçtür, "maksadın kendisi olan kadın"dır (Argunşah, 2015: 48). Peyami'nin uğruna ateşe atıldığı, değişim geçirdiği, kahramana dönüşmesini sağlayan odur. Cemal'in çok sevdiği, daima peşinden gittiği, fikirlerine itibar ettiği kız kardeşidir. İhsan'ın gönlüne ateş düşüren sevgilidir. Askerler için hemşire, dert ortağı ve teselli kaynağıdır. Romanın başında işgal İzmir'inde Yunanlılar tarafından gözünün önünde eşi ve çocuğu katledildiği için İstanbul'daki akrabasının yanına gelen bir kadındır. Ancak hiçbir zaman acılı bir eş ve anne çehresiyle görünmez. Daima ağırbaşlıdır. Sorumluluk sa-

hibidir. Duygularını aklıyla kontrol etmeyi bilir. Güçlüdür. Gururludur. Onun tüm romana hâkim olan çehresi ilk kez İngiliz gazeteci Mr. Cook'a verdiği müthiş cevap sırasında fark edilir. Türkleri Çanakkale Savaşı sırasında İngilizleri öldürmekle suçlayan ve özür talep eden bu gazeteciye pürüzsüz Fransızcasıyla verdiği cevap tokattan da ağırdır;

> *"İngilizler aflarını talep edenlere versinler Mösyö, affı zalimler değil, mazlumlar verir. Çanakkale'de dövüşürken ne asi, ne esirdik. Namuslu bir millet gibi dövüştük, öldük, öldürdük. Ne zamandan beri ve hangi milletle harp edilir de mağlûp olduğu zaman ona katil denilir? (...) Siz bizden af talep ediniz."* (s. 38-39).

Bu satırlar işgalcilerin Türkleri ilkel ve kendilerine kıyasla geri ve değersiz bir millet olarak görmelerine karşı Türk milletinin isyanını ifade eder. Ayşe;

> *"varlık mücadelesi veren milletin bir ferdidir, bizzat savaşın içindeki kadındır. O, ferdî mutluluğu sosyal mutluluğun sonrasına bırakmıştır. Yani 'ben' olmaktan çoktan uzaklaşmış ve kendini 'biz'de bulmuş olan kadındır. Onun için öncelikli hedef, bireysel kayıplarıyla -eşi ve küçük çocuğu işgalcilerce katledilmiştir- zihninde bir eşik oluşturan İzmir'in geri alınmasıdır."* (Argunşah: 2015: 49).

Ayşe, İzmir ve vatan özdeşleşir. Ayşe, İzmir'in; İzmir, vatanın sembolü olur. Ayşe'nin etrafında yaşanan olaylar, Peyami ve İhsan'ın arzuları, içten içe çekişmeleri aslında vatan için yapılanları ve yapılamayanları yansıtmak içindir. Ayşe'nin İhsan'a açıkça aşkını ifade etmese de İzmir kurtulduktan sonra onunla evleneceğini söylemesi hedefe ulaşmadan kendi özel hayatını düşünmeyeceğini somutlaştırmaktadır.

Mülazım Seyfi ve Peyami ile birlikte Anadolu'ya geçen Ayşe, seyyar hastahanelerde hemşire olarak çalışır. Türk askerinin metanetini ve nasıl bir ruhla savaştığını hemşirelik yaptığı sırada öğrenir. Yaralı askerler onu bir kız kardeş veya anne gibi görürler.

Ön saftaki sıhhiye birliğinde görev yaparken şehit düşen Ayşe romandaki yönlendirici güçtür.

Kurmay Binbaşı İhsan, Peyami'nin hem iyi bir arkadaşı hem de rakibidir. Birbirlerini severler ancak aynı kadına âşıktırlar. Amaçları aynıdır: İzmir'in sembolü olan Ayşe'nin gönlüne girebilmek ve İzmir'e giren ilk fırka içinde yer almak;

"Bir kurgunun başlıca kuralı iki rakibin eşit güçleri olmasıdır. Eşit güçleri olmak, güçlerinin tıpatıp aynı olması demek değildir. Ana nokta şudur: bir tarafın gücü ne olursa olsun, öteki tarafın dengeyi sağlayan bir başka gücü vardır" (Tobias, 1996: 150).

İhsan, aslında Peyami'nin olmak istediği kişidir. Milli Mücadele ruhuna en baştan itibaren sahiptir ve Peyami için ideal örnektir. Güçlüdür, cesurdur, kararlıdır, serttir. "Beli ince, çizmeleri dar ve parlak, kalpağı çarpık, bıyıkları küçük, kendisi ince bir İstanbul çocuğu" (s. 7), "yüksek, kayadan bir uzviyet" (s. 11) olarak Peyami'nin gözüyle tasvir edilen İhsan, romanın başından itibaren güçlü vatanî ve milli duygularıyla okurun karşısına çıkar. "Cepheden cepheye koşmuş", yaralanmış bu asker asla yaşadıklarını anlatarak bundan övünme payı çıkarmamıştır. Son derece gururludur. Alafranga subaylardan olmayan İhsan, Peyami gibi hayata karşı seyirci de değildir. Ama o da ilk gördüğü anda Ayşe'ye âşık olur; İngiliz gazeteciye verdiği cevaptan sonra kılıcını Ayşe'ye adayanlardan biridir; Ayşe'yi korumaya, tehlikeden uzak tutmaya, çalışır. Birbirlerine tamamen zıt kahramanlar olarak görülen Peyami ile İhsan'ı eşitleyen, Ayşe'ye duydukları derin sevgidir. İkisi de aynı ferdî ateşten gömlekle kavrulurken sevdikleri kadına açılamamalarıyla birbirlerine benzerler. İhsan, Peyami'nin Ayşe'ye karşı neler hissettiğini tam olarak bilmese de kuvvetli önsezisiyle bu ateşten gömleği tahmin eder; "Peki Peyami. Kim bilir sen de belki sırtındaki ateş gömlekten daha sıcak, daha hâkim bir ateşe girmek istiyorsun." (s. 190) Peyami ise İhsan'ın gözlerindeki ışığın yalnız Ayşe'yi görünce parladığının, İhsan'ın ferdî ateşten gömleğinin en baştan itibaren idrakindedir;

"İşte diyorum, şu dik erkânıharp yakasının altında kızıl bir gömlek, âteşîn bir gömlek var. Bu zavallının teninden içine bu ateşin nasıl geçtiğini kendi gömleğim gibi biliyordum. Bu kızıl gömleği Ayşe'nin gözleri tutuşturdu. Bu garip gömleği İhsan'dan başka acaba kaç kişi taşıyacak? İhsan'ın içindeki fırtınanın, ihtilâlin soğumasına imkân vermeyen, insanı, keselleri ve taabı ateş sathında yakan [Ateşten] Gömlek!" (s. 48).

Peyami, İhsan'ın kendisinden bir adım önde bulunduğunun ve Ayşe'ye, İzmir'e, vatana, millete daha lâyık olduğunun farkındadır. İhsan'ın duygularının derinliği, ruhunun bütün samimiyeti ve çaresizliği ile gönül derdini Peyami'ye uzun uzadıya anlattığı kısımda anlaşılmaktadır. Bu itiraf sırasında romanın başından itibaren asker kimliği ile tanıdığımız İhsan'ın insanî tarafı ortaya çıkar. Bu insanî taraf iki rakibi tamamen eşitler. Ayşe, İzmir düşmandan temizlenin-

ce İhsanla evleneceğini vaat etmiş ama İhsan'ın bir akraba kızıyla yakınlaştığı zannıyla işin doğrusunu öğrenmek dahi istemeyerek ondan uzaklaşmış, bu da İhsan'ı Peyami'ninkine benzer bir bunalıma itmiş, Ayşe'nin uydusu haline getirmiştir;

> *"Onun ruhumda karıştırmadığı bir nokta, alt üst etmediği bir köşe kalmadı. (...) Dünya simsiyah oldu; yalnız o, Ayşe, ateşten dudakları, zehirli gözleriyle yegâne şey olarak karşıma dikildi durdu. (...) Ayşe'nin gözleri, dudakları ne ifade ederse, onun ben en muti esiri oldum. Bir serap gibi dokunulmayan bu kadına temas etmek için hayatta vermeyeceğim, yapmayacağım bir şey, katetmeyeceğim bir mesafe yoktu. (...)*
>
> *Allah kalbimi olduğu gibi görüyor. Ben, demir gibi şeref ve haysiyete bağlı asker, utanmadan itiraf ederim ki, o bir gün bana "muharebeden kaç!" diyeydi, beş dakika sonra beynimi kendi elimle parçalamak şartıyla o söyledi diye hattıharbi terk ederdim."* (s. 160).

Romandaki bir diğer norm karakter Cemal'dir. Ayşe'nin erkek kardeşi olan Cemal, Peyami'nin de annesinin amcaoğludur. I. Dünya Savaşı'nda pek çok cephede çarpışmış, yaralanmış vatansever bir subaydır. Peyami ilk defa temiz, çıkarsız bir arkadaşlık ilişkisini Cemal ile yaşar. Cemal, Peyami'nin milli duygularındaki yetersizliği fark etmesini sağlayan ilk uyarıcıdır. Peyami, Cemal'in "siyah kirpikli, mavi, açık, emniyet ve nikbinlikle dolu gözleri" aracılığıyla yeni hayatına başlar. Cesur, kararlı, sert bir asker olan Cemal de romanın diğer erkek kahramanları gibi Ayşe'nin yörüngesine girmiştir.

Yarbay Haşmet Bey "enli omuzu, uzun boyu, biçimli elleri, şakakları ağarmış siyah saçları, çıkık çenesi, iradeli başı" ile Osmanlı Devleti'nin güçlü asker örneğidir. Ayşe'nin cephede hizmet vermesini sağlayan Haşmet Beydir. Ayşe onunla iyi anlaşır. Ancak bu arkadaşlık İhsan'ın kıskanmasına sebep olur. İhsan ile Ayşe'yi yan yana gömdüren, Peyami'nin kesilen bacaklarını da onların mezarının ayakucuna koyduran Haşmet Bey de İzmir yolunu açan askerlerden biridir.

Karadenizli Ahmet Rıfkı da romanda Ayşe'ye âşık olanlardan biridir. Geyve civarında çeteciler tarafından öldürülen Ahmet Rıfkı romanda ilk şehit olan kahramandır.

1.3. Kart Karakterler

"Romanda tek bir özelliğin sembolü olan" (Korkmaz, 1997: 300) tek boyutlu kahramanlara kart karakter adı verilir. *Ateşten Gömlek* romanında Kezban,

Mehmet Çavuş, Salime Hanım, İngiliz gazeteci Mr. Cook, bu karakterler arasında yer alırlar.

Ayşe gibi yeşil gözlü olan Kezban saf, güzel, sevmesini de ölmesini de bilen basit, eğitimsiz bir köylü kızıdır. Çavuş olan babası İngilizler tarafından öldürülmüştür. Ailesinden sadece ağabeyi hayattadır. O da savaştadır. Yengesi ona çok kötü davranır. Kezban, İhsan'a âşıktır. İçgüdüleriyle hareket eder. Ayşe ferdî duygularını Türk ordusu İzmir'e girdikten sonra düşünecekken Kezban, İhsan'ın yolunu gözler; İhsan'ın çadırına gizlice girerek ona yalvarır. Milli Mücadele Kezban'ı Ayşe gibi derinden etkilememiştir. Duygularını gizlemeyi bilemez. İhsan'ın Ayşe'ye ilgi duyduğunun ve bu ilginin karşılıksız olmadığının farkındadır. Bu nedenle Ayşe'ye karşı hırçın ve öfkelidir. Ayşe'yi, erkeklerin ona gösterdiği ilgiyi kıskanır;

> *"O yiğit bir avrat, dedi. İki elim yanıma gelecek neyleyim, kahpe değil, emme kahpe gibi erleri birbirine gatıyo. Yiğit canlar uğruna telef olup gidiyo. O sarı oğlan, Mülâzım Ahmet Rıfkı neden öldü? Emme ben biliyom. Şehirli avrat garnından asıl Gumandan Bey'e yanıyo. Tıpkı benim gibi."* (s. 118).

Kezban'ın ateşten gömleğine karşılık İhsan ona sadece acır, önem vermez ve Kezban'ın varlığından rahatsız olur. Kezban ise İhsan'ın atının ayağının altında ezilmekten dahi zevk duymaya hazırdır ancak İhsan'ın gözlerine bakıp "Ayşe" diye ağlaması Kezban'ı kahreder. Peyami ise Kezban'a karşı daha anlayışlıdır. Kezban, İhsan'a olan sevgisini ve Ayşe'ye duyduğu kıskançlığı Peyami'ye anlatır. Mehmet Çavuş'un evlenme teklifini reddeder. İhsan'ın Konya isyanı sırasında çeteciler tarafından yakalandığını düzenli orduya haber veren ve İhsan'ın kurtulmasını sağlayan Kezban duygularının karşılığının olmaması sebebiyle intihar eder.

Mehmet Çavuş, "Rumeli'de Bulgar çeteleriyle vuruşmuş, Makedonya'nın kanlı ihtilallerinde pişmiş, Anadolulu bir nevi siyasî şaki"dir (s. 91). Balkan dağlarında hayatının büyük kısmını geçirmiştir ve bu coğrafyanın tesiriyle sert bir mizaca sahiptir. "Gavur" diye adlandırdığı Batılılara ve milleti aldattığına inandığı padişaha düşmandır. "Artık millet işi eline alsın" sözünü sık sık tekrarlayan Mehmet Çavuş, halkın orduyu beslemesini ister. Bir Yunanlıları, bir de jandarmayı sevmez. Bütün hayali "jandarmasız ve Yunansız bir memleket"tir. Memleketin düşmandan temizlenmesi için uğraşsa da Mehmet Çavuş çetecidir, ordu disiplinine uyabilecek biri değildir. Kezban'a âşık olan Mehmet Çavuş, Kezban'ın İhsan'a olan ilgisinin farkındadır. Onun Konya isyanına katılmasının sebeplerinden biri nizam fikrine karşı oluşu, diğeri de Kezban'ı İh-

san'dan kıskanmasıdır. Kezban'ın haber vermesi üzerine İhsan kurtulup isyan bastırıldıktan sonra Mehmet Çavuş da düzenli orduya mukavemet eden diğer çetecilerle birlikte İstiklâl Mahkemesi'nde yargılanarak idam edilir.

Salime Hanım, Peyami'nin annesinin arkadaşıdır. İşgal İstanbul'unda yabancı askerlere ve gazetecilere evlerinin kapılarını açan Beyoğlu ve Şişli civarındaki sözde Türkleri temsil etmek üzere romana yerleştirilmiştir. Salime Hanım bu muhitteki propaganda faaliyetlerini yürütmektedir. Çok uzun boylu ve sevimsiz bir tip olarak çizilen Mr. Cook adlı İngiliz gazeteciyi Ayşe ile röportaj yaptırmak üzere getiren odur. Ayşe'nin kocası ve çocuğunun öldürülüşünü anlattırarak bir İzmir kızının yaşadığı ıstırabı Avrupa'da çıkan bir gazetede yayınlatıp Batılıların bize acımasını sağlamak arzusundadır. İngiltere'nin Türkleri affetmesi gerektiğine inanan bu köksüz kadın Mr. Cook ile birlikte son derece olumsuz tasvir edilmiştir. Çanakkale Savaşı'nda ölen İngilizler için Türk milletinin özür dilemesini talep eden Mr. Cook'un Türkler aleyhinde yazmamak için İstanbul hükümetinden para aldığı anlaşılmaktadır. Biraz daha fazla para alsa lehimize bile yazmaya hazırdır.

1.4. Fon Karakterler

Anlatıya dayalı bir metinde dekoru oluşturan, figüran konumundaki kahramanlar fon karakterlerdir. Bu kahramanlar "anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahallî rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vak'a ve vak'a parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslar"dır (Aktaş, 1984: 139). *Ateşten Gömlek* romanında Ermeni tercüman, Mürsel Ağa, Mülazım Seyfi ve Zihni, doktorlardır.

İstanbul'da kendileri için uygun gördükleri evleri gasp eden İngiliz askerlerine tercümanlık yapan ve bu esnada "ağzı kulaklarına kadar açık" "muzaffer sırıtan" Ermeni tercüman Salime Hanım ve Mr. Cook ile birlikte nefret uyandırıcı şekilde okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Mürsel Ağa Sakarya'nın ötesinde bulunan bir kandıra köyünün ileri gelenlerindendir. Cephane bulmakla görevli Peyami ve Mehmet Çavuş'u evinde misafir eder. Padişahlık müessesine bağlıdır. Halifelik makamında olan padişahın mukaddes olduğuna inanır. Mehmet Çavuş ile birlikte yazarın Mürsel Ağa'ya da yer vermesi halifeye mi, çetelere mi yoksa milli kuvvetlere mi inanacağını bilemeyen halkın kafasındaki karışıklığı yansıtmak içindir.

Mülazım Seyfi, İngilizler evini işgal edince sokakta çaresiz bir şekilde nereye gideceğini düşünen Ayşe'nin Hızır gibi imdadına yetişerek Üsküdar'da annesi ile birlikte yaşadığı eve götürmüştür. Ayşe'nin Anadolu'ya geçmesini sağlayan kahramandır.

Zihni, Peyami'nin arkadaşıdır. Mustafa Kemal'e götürdüğü raporların içeriğini anlayamaması ile romanda yer alır. Onun aracılığıyla cephedeki Mustafa Kemal yansıtılır ve zekânın seçiciliği gösterilir.

Romanın sonunda hatıra defterindeki isimlerin hiç yaşamadıklarını söyleyerek Peyami'nin ateşten gömleğine Latince bir hastalık adı koyan ve tüm anlatılanları "kurşunun dimağındaki tesiri" olarak niteleyen doktorlar Peyami'nin anlaşılmadığını vurgularlar. Bu vurgunun bir başka sebebi Milli Mücadele sırasında yaşanılanların sonraki nesiller tarafından inanılmaz bulunabileceğini işaret etmek içindir.

SONUÇ

Ateşten Gömlek, anlatıcı kahraman Peyami'nin iç çatışmaları ve değişimi üzerine kurgulanmış bir romandır. Dış dünyada, tarihî süreçte yaşanan Mondros Mütarekesi, Sultanahmet Mitingi, İstanbul'un işgali, Sakarya Savaşı gibi gerçek olaylar bir kurgu karakterin iç dünyasındaki hesaplaşmayla verilmiştir. Değişimi başlamadan önce Peyami o dönem için geçerli ve itibarlı bir mesleğe sahip, İstanbul'un Şişli semtinde maddi sıkıntı çekmeden yaşayan, İstanbul dışındaki her yeri "taşra" olarak küçümseyen, siyasî ve sosyal meselelerle ilgilenmeyen, savaş karşıtı ve milletinin içinde bulunduğu durumun farkında olmayan, yalnız kendi rahatını düşünen bir kişiliğe sahiptir. Bu kişilik dönemin mevcut şartları düşünüldüğünde Peyami'nin şartlarına sahip biri için son derece normaldir. Ancak Ayşe'nin varlığı Peyami'nin yaşadığı sosyal zamanı fark etmesini sağlar. Ayşe, âşık olunacak bir kadından çok daha fazlasını temsil etmektedir. Şehit edilen evladı ve eşiyle bütün savaş mağdurlarının, sahip olduğu milli değerlerle vatanın sembolüdür. İhsan da Peyami için rol modeldir. Peyami, Ayşe'ye hayranlık duyarken İhsan'ı hem sever, hem idealize eder, hem de zaman zaman ondan nefret eder. Bu duygu dalgalanması İhsan ve Ayşe'nin ölümleri ile dahi sona ermez.

Roman boyunca Ayşe'nin görmek istediği kahraman askere dönüşmeye çalışan Peyami'nin bütün çabalarını yetersiz bulması, İhsan'ın Ayşe'ye kendisinden daha lâyık olduğuna inanması beraberinde bir iç hesaplaşmayı getirmiştir. Romanın sonunda doktorların Peyami'nin hikâyesinde adı geçenlerden hiçbirinin gerçekte yaşamadığını söylemeleri de dış dünyada olan bitenlerden ziyade dikkati Peyami'nin iç dünyasındaki çatışmaya yöneltmektedir. Okuyucu da bu çatışmaya dâhil olmakta ve İhsan'ın mı yoksa Peyami'nin mi Ayşe'ye, İzmir'e, vatana daha lâyık olduğunu sorgulamaktadır.

Ayşe'ye duyulan aşk romanda tetikleyici ve teşvik edici bir unsur olarak kullanılmıştır. Daha önce taşralı olduğunu söyleyerek küçümsediği Ayşe'nin

beklentileri, Ayşe'nin temsil ettiği değerler (İzmir ve vatan) doğrultusunda Peyami'nin değiştiği, evrildiği, Ayşe vasıtasıyla girdiği sosyal dünyada kendisini keşfettiği, sonunda içinde bulunulan tarihî durumu idrak ettiği ve var olma mücadelesi veren milletine gönlüyle bağlandığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

ADIVAR, Halide Edib (1999), **Ateşten Gömlek**, Özgür Yay., İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1984) **Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş**, Birlik Yay., Ankara.

ARGUNŞAH, Hülya (2015),*"Halide Edip'te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: Seviyye Talip'ten Ateşten Gömlek'e"*, **TÜBAR**, XXXVII, s. 27-52.

ARGUNŞAH, Hülya (2016), **Tarih ve Roman,** Kesit Yay., İstanbul.

DEMİR, Yavuz (2002), **Anlatıcılar Tipolojisi,** Dergâh Yayınları, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (1978), **Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (1989,) **Halide Edib Adıvar**, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Y.K.Y., İstanbul.

POSPELOV, Gennadiy (2014), Edebiyat Bilimi, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yay., İstanbul.

STEVICK, Philip (2004, **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2008) *"Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adıvar'ın 'Handan' Romanı"*, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** C. 18, S. 2, s.99–126.

ŞAHİN, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü: Halide Edip Adıvar'ın Romanların Yapı ve İzlek**, Akçağ Yay., Ankara.

TOBIAS, Ronald B., (1996) **Roman Yazma Sanatı**, Çev. Mehmet Harmancı, Say Yay., İstanbul.

İRONİK BİR YABANCILAŞMA KURGUSU: *YABAN* ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ**

GİRİŞ

Edebi eser, yazarın gerçek hayattan hareketle oluşturduğu itibari dünyadır. Bilinen dünyanın olaylarının, mekânlarının, insanlarının anlatılmasına rağmen bu dünyayı anlatıcının mantığı, düş dünyası ve dili kullanma biçimi şekillendirir. Edebi eserler arasında roman olayın, zamanın, mekânın, kişilerin ayrıntılı anlatımına elverişlidir. Yazar, duygularının, düşüncelerinin yanı sıra sosyal ve siyasi hayata bakış açısını yansıtır. Bu bakımdan roman, bireysel, toplumsal görüşlerin geniş kitlelere ulaştırılmasında önemli bir işlev üstlenir. Tezli roman özelliği taşıyan eserler, yapılan değişimlerin, devrimlerin ve yeniliklerin toplumda kabul görmesi ya da savaş dönemlerinde halkın milli duygularını uyandırmak amacıyla yazılır.

1923'te Cumhuriyet'in ilânından sonra Batılılaşma bir devlet politikası olarak kabul edilir. Eski düzenin karşısına Batılı tarzda yeni bir düzen getirilmek istenir. Kurumsal anlamda başlayan yenileşme/yenilenme çabaları toplumun gündelik hayatını etkileyen süreci beraberinde getirir. Dolayısıyla alışık olunan ve edinilmeye çalışılan yaşam tarzları çatışmaya başlar. Bu durumda toplumu yönlendirme ya da aydınlatma görevini yüklenen sanatçıdan beklenen, romanları aracılığıyla halka, yapılan inkılâpların haklılığını ve gerekliliğini toplumsal yapı üzerinden anlatmalarıdır. Eskinin karşısında tavır almak yerine yeninin gerekliliğini savunan yazarlar, Anadolu'ya açılımın gerçekleştiği bu romanlarda Anadolu insanını eğitmeye ve bilinçlendirmeye çalışırlar.

* Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. elif.oksuz@hotmail.com

Türk milletine Milli Mücadele yıllarındaki yeniliklerin gerekliliğini anlatan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, romanlarında, *olan* ve *olması gereken* düzleminde temel çatışma unsurlarını işler. Milli Mücadele sürecindeki siyasi yaşamı, edebi metinlerinin de siyasi bağlamda okunmasında etkin rol oynar. Yazın yaşamına Fecr-i Âti topluluğunun kurucu üyeleri arasında başlayan, "sanat şahsî ve muhteremdir" görüşünü benimseyen Karaosmanoğlu, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'nın kendi üzerindeki etkilerinden hareketle "sanat toplum içindir" anlayışına yönelir. Her iki yöneliminde de farklı türlerde üretken olan yazarın eserleri şunlardır: Mensur şiirler; (*Erenlerin Bağından, Okun Ucundan*), hikâyeler; *(Bir Serencam, Rahmet, Millî Savaş Hikâyeleri*), romanlar; (*Kiralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara, Bir Sürgün, Panorama, Hep O Şarkı*), anılar; (*Zoraki Diplomat Anamın Kitabı, Vatan Yolunda, Politikada 45 Yıl, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*), monografi; (*Ahmet Haşim, Atatürk*), tiyatrolar; (*Nirvana, Veda, Sağanak Mağara*), makaleler; (*İzmir'den Bursa'ya* (H. Edip, F. Rıfkı, M. Asım ile), Kadınlık ve Kadınlarımız Seçme Yazılar (*F. Rıfkı, R. Eşref ile*), *Ergenekon (2 cilt), Alp Dağlarından ve Miss Chalfrin'in Albümünden*).

Birçok türde eser veren sanatçı romancı yönüyle ön plana çıkar. Bireysel konuları işlediği dönemde mensur şiirler ve hikâyeler yayımlayan Yakup Kadri, toplumcu eğiliminde çoğunlukla roman türünde eser verir. "Kurtuluş savaşı hikâyeleri bir yana bırakıldığında, birçok eleştirmen onun hikâyelerinde 'ferdiyetçi', romanlarında ise 'toplumcu' Yakup Kadri'yi gör[ür]. Niyazi Akı'nın da katıldığı bu sınıflandırmaya göre, Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün, Kiralık Konak, Hüküm Gecesi, Nur Baba, Sodom ve Gomore* romanları 'Osmanlı İmparatorluğunu son yıllardaki halini, yani çöküşü, bir çözülüşü ele al[ır]'; *Yaban, Ankara* ve *Panorama I* ve *Panorama* II romanları ise 'yeni bir kuruluşa ve yeni bir cemiyetin oluşuna dair müşahedeleri, tenkitleri ve teklifleri'" (Serdar, 2002: 6) içerir.

Karaosmanoğlu, Atatürk ilke ve inkılaplarını halka yaymak ve değişikliklerin gereklilik ve zorunluluklarını anlatmak, milleti bilinçlendirmek için eserler meydana getirir. Bunlardan biri 1932'de Kadro Dergisi'nde yayımlanan *Yaban* başlıklı eseridir. *Yaban*, başkişi Ahmet Celal'in günlüğünden oluşur. Romanda Birinci Dünya Savaşı'nda kolunu kaybeden Ahmet Celal'in, hizmet eri Mehmet Ali'nin köyüne gitmesi ve orada yaşadıkları anlatılır. *Yaban* kelime anlamı olarak "insan yaşamayan ıssız yer, vahşi olan; ıssız yerde yaşayan veya yetişen canlı; yaban olan, yabana özgü olan; yabancı, el, yerli halktan olmayan kimse" (Türkçe Sözlük, 2005: 2101) demektir. Bunun yanı sıra "aile ocağından uzak olan yer" (Güncel Türkçe Sözlük) anlamına da gelir. Eser bu bağlamda hem yabanda/ıssız yerde yetişen insanların öyküsünü hem bu yerlerden birinde ye-

tişmeyen hem de aile ocağından/sıcaklığından ayrı kalan Ahmet Celal'in duygu ve düşünce evreni aktarması, kendisinin köye ve köylüye köylünün de ona mesafesini anlatması bakımından içeriğe uygun bir başlığa sahiptir.

Kahraman bakış açısı ve anlatıcıyla kaleme alınan eserin kurgusu, Sakarya Savaşı sonrasında Anadolu'daki köyleri dolaşan Tetkiki Mezalim Heyeti'nin eline geçen defterindeki notlardan oluşur. Ahmet Celâl'in köye yerleştiği ve Sakarya Savaşı'nın kazanıldığı dönemi kapsar. 2-3 yılı kapsayan öykü zamanı kronolojik dizi halinde sunulur. Bu süreçte Ahmet Celal, içinde yaşadığı köyü kendisini yutan, pis bir bataklığa benzetir. Çeşme, kuyu, Porsuk Çayı gibi doğasında temizlik unsurunu barındıran su kaynaklarının bulunduğu yerler bile köylünün kullanma biçimi nedeniyle Ahmet Celal'in nezdinde kirli, labirent mekanlardır. Özellikle Porsuk Çayı tarafından kuşatıldığını ve çayın sınırlarına hapsolduğunu düşünen başkişi bu durumdan rahatsız olmayan insanların arasında yaban/cı/dır. Köye gelmeden önce köy ve Anadolu hakkında olumlu çağrışım değerleriyle süslenen umutları burada tükenir. Ahmet Celal, yaban olarak görüldüğü/algılandığı için köy halkıyla iletişime geçemez. Ancak bütün kabullenme çabalarına rağmen başkişi için de köylü yabandır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

Kurgusal gerçekliğin eyleyenleri/kişiler, olay örgüsünün gelişimindeki önemine ve özelliklerine göre tasnif edilir. E.M. Forster, roman kişilerini "yuvarlak" ve "düz" karakterler olarak sınıflandırılabileceğini belirtir. Yuvarlak karakter gelişime ve değişime açıktır; psikolojik, felsefi derinliği bulunur. Düz karakter ise "tek bir fikrin ya da niteliğin sembolüdür. Eğer düz karakterler birden fazla nitelik unsura sahip olmaya başlarlarsa yuvarlak karakterler olmaya da başlarlar" (Stevick, 1988: 172). Bunun dışında eyleyenler, birinci, ikinci, üçüncü dereceden önem arz eden kişiler; cinsiyetlerine (kadın, erkek); yaşlarına (çocuk, genç, yaşlı); tiplerine (idealist, asi, dejenere vb); meslek gruplarına ve sosyal statülerine göre de ayrılabilir. Ancak edebi eserdeki kişileri olaylardaki etkin rolüne göre başkişi, norm karakter, kart karakter ve fon karakter olarak incelemek hem daha kapsayıcı hem de işlevseldir.

Başkişi (asıl kahraman, protagonist) "çatışma ya da değişme süreci yaşayan, toplumda fert olarak varlığını sürdüren ve tepkilerimizi sürekli olarak yönlendiren kişilerdir. Romanda ilgi çekici sorunların ortaya atılmasını sağlayan bu kahramanlar tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılmasına hizmet ederler" (Korkmaz, 2016: 335). Norm karakter/ler başkişiyi tamamlayan, destekleyen veya onun kusurlarını yansıtan fonksiyon üstlenir. Kart karakter/ler tek boyutlu, bir tek özelliğin sembolü olan karakterlerdir. "Kart karakterlerin

ayırıcı niteliği (...) bir çeşit esnekliğe sahip olduğu halde nisbi anlamda statik oluşudur. (...) Her zaman kendisidir; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer" (Stevick, 1988: 187). Tek boyutluluğu basitlik anlamına gelmeyen bu karakteri, roman başkişisinden ayıran nitelikler söz konusudur: "Bir kart karakter esareti içinde hür olduğu için –veya aynı şekilde hürriyet içinde mahpus olduğu için- romancı sık sık onun hamuruna canlılık, enerji, bir roman başkişisinin karmaşık çizgilerini bulandıracak ve bozacak fazlalıklar katabilir. Kart karakterleri oluşturan kimyasal unsurlar saftır. (...) Roman başkişileri ise karmaşık, saf olmayan ve bir oluş süreci içinde olan unsurlardan oluşurlar." (Stevick, 1988: 188). Fon karakter/ler romanda dekoratif işlev yüklenen kişilerdir. Olay örgüsünün ilerlemesinde yardımcı olmasına rağmen eserden çıkarıldığında önemli bir boşluk meydana getirmez.

1.1. Başkişi

Yaban romanının başkişisi Ahmet Celâl, yedek subay olarak katıldığı Birinci Dünya Savaşı'nda kolunu kaybedince emir eri Mehmet Ali'nin daveti üzerine onun köyüne gider. İstanbul'da yetişen başkişi Porsuk Çayı kıyısında yer alan köyde yaşamakta, köylülere uyum sağlamakta zorlanır. Çift yönlü yabanlığın bulunduğu romanda köylü için Ahmet Celal, başkişi için köylü yabandır.

Köyde, yerli halktan olmama, dişlerini fırçalama, saçını tarama, öz bakımına önem verme, savaşın etkilerinden bahsetme, dünya görüşünün farklılığı Ahmet Celal'in "yaban"lığının göstergeleri kabul edilir. Yaban durumu önce dış görünüşünde ve günlük rutinlerinde dikkat çeker;

> *"En basit, en sade, en tabii hareketleri onlara, bir sirk ortasında, bir soytarının takla atışları, sıçrayışları, yuvarlanışları kadar tuhaf geli[r]"* (s. 21).

Emir eri Mehmet Ali'ye sebebini sorduğunda "-Beyim her gün tıraş olmayıver./ -Beyim, bu dağın başında sabah akşam dişlerini fırçalamak neyine gerek. /-Beyim, bizde saçlarını kadınlar tarar. / -Beyim geceleri sabahlara dek mırıl mırıl ne okuyup duruyorsun? Seni büyü yapar sanırlar" (s. 21) cevabını alır. Ahmet Celal'in asıl yabanlığı giyim kuşamında değil, bakış açısının köylüden farklı oluşundadır. En sık görüştüğü kişiler evinde kaldığı Mehmet Ali, annesi Zeynep Kadın, kardeşi İsmail, İsmail'in karısı Emine'dir. Buna rağmen onlarla da köylülerle de sağlıklı ilişki kuramaz; kendince yanlış gördüğü davranışlarını şekillendiremez. Romanda "yaban" olarak imlenen dışardan gelmiş olması nedeniyle Ahmet Celal gibi görünmesine rağmen asıl yaban başkişinin

gözünden köylülerdir. Görgüye, insani ilişkilere, kültüre, yaşama, yaşanılana, tarihe, hukuka, her şeyden önce kendilerine yaban/cı/dırlar. Onların arasında kendini yalnız ve savunmasız hisseder. Başkişi farklı bir kültür ve grubun değer yargılarıyla yetiştiğinden burada hayata karışma bağlamında kendini yetersiz bulur; topluma/köylüye uyum sağlamakta zorlanır. Çünkü insan ancak grup halinde yaşamını sürdürebilir. Kültür kavramıyla açıklanan bütün ihtiyaçlarını saldırı-savuma mekanizmalarını toplumun genel davranışlarına göre düzenler. O ise kendine verili olanlar ile kazanımlarını burada toplum ya da toplulukla iletişime geçme bağlamında kullanmaz. Ahmet Celal ve köylü aynı dili konuşsalar da ruhen, bedenen, fikren farklı konuşurlar. Oysa mantık, ahlak ve estetik değerler aynı dili konuşan insanlar arasında anlam kazanır. Birbirlerini anlamamalarının ve yabanlıklarının temelini atan olgulardan biri aralarındaki bu iletişimsizliktir.

Başkişi, kendini yalnız, garip, öksüz, tükenmiş, engin yoksulluğun ücra bir köşesine atılmış hisseder. Özellikle kolunu kaybettikten sonra bedensel eksikliğinin tüm hayatını etkileyeceğini düşünür. Eksikliğini köye gelmeden önce kendisini diğerlerinden olumlu anlamda ayıran özellik olarak görürken aynı zamanda diğerlerine üstünlük sağlamayı, başarı aracı kılmayı planlar. Ancak köyde neredeyse herkesin fiziksel ya da ruhsal bozukluklarının olduğunu görür. Herkesin bir "sakatlığının" bulunuşu onun kendine özgülüğünü yok eder; "Şimdi, düşünün, bu illet ve sakatlık yuvasında ben nasıl kendimi gösterebilirim?" (s. 19). Onu ayrıcalıklı kılan özellik, "bu illet ve sakatlık yuvasında" hiçbir işe yaramaz; kendisine sıradan davranılır. Hem köyün imkânları/imkânsızlıkları hem de köylünün tavır ve davranışları Ahmet Celâl'i hayal kırıklığına uğratır. Durumdan kurtulma çabasındaki başkişi bir işbölümüne katılan insanın başkaları için önem arz edeceğini; bu katılım sayesinde köyde değer kazanıp onların hayatlarının bir parçası haline geleceğini bildiğinden köylü gibi olmak ister. Ancak sahip olduğu donanım engeliyle karşılaşır. Burada insan hayatının en temel varoluşsal bölünme alanları olan yaşam ile ölüm arasında kalır. Kolunu kaybettikten sonra "diriyken öldüğü" düşüncesiyle geldiği köyde "mezara gömülmüş" hissine kapılır. Fiziksel olarak varlığını devam ettirse de tinsel anlamda yok olur.

Kendisini düşünsel manada anlayan birisi bulunmayan başkişi, hatıralara ve hayal gücüne sığınır. "Ruh organının hayatın problemlerine verdiği ferdi cevapların ruhun gelişmesinde bazı izler bıraktıkları bu izlerin hafızada değerlendirildiği gerçeği ortaya çık[ar]. Yalnız hatıraların devamları sayesinde insan geleceğini düşünebilir, önceden tahmin edebilir" (Adler, 1981: 44). Bütün hatıralarda amaca dönük maksadın yer alır. Ahmet Celal de "geçmişini", annesini, babasını ve aslında sahip olduklarını düşünerek "şimdi" ile karşılaştırma yapar.

Annesi ve babası hakkında bilgilere yer verilen bu anımsamalar, Ahmet Celal'in köylü ile çatışma zeminini de netleştirir.

Ahmet Celâl'in babası Celâl Paşa'dır. Annesinin adını belirtmeyen başkişi, yüksek sıtma nöbetleri esnasında, kolunu kesmek için kloroformla bayılttıkları zaman "Anne, anne!" deyişini; gözlerindeki derin endişeyle kendisine eğilişini; elini başının üzerinde gezdirişini hatırlar. Ancak bu anımsamanın onu, pis bulduğu bu köye getirme anlamı taşıyacağından pişman olur;

> *"Ey beyaz hayalet; senin burada ne işin var? Bu çakılların üzerinde yürüyemezsin. Bu rendelenmemiş tahta kapıya elini dokunduramazsın. Bu taştan sert kerevette oturamazsın. Burası, pis ve lizol kokuludur. Ocağın içinde gördüğün bu kara yığınlar, adını yalnız darbı mesellerde işittiğin "tezek" denilen bir şeyin külleridir. Sana kıyamam, benim daima temiz, titiz ve sabun kokan beyaz anneciğim! Seni burada bir saniye alıkoyamam."* (s. 100).

Ahmet Celâl, köy kadınlarının kirli oluşlarına karşın annesini temizlik, titizlik ve sabun kokusuyla özdeşleştirir. Başkişisinin birbirine zıt olarak algıladığı kadınlar iki ayrı dünyanın kurucularıdır. Zira annelik vasıflarının da katkısıyla dünyaya şekil veren en etken özneler kadınlardır. Ahmet Celal, sabun kokusunun yerine tezek kokusunun yayıldığı köyü dönüştürebilme hayaline kapılır. Pis, kaba ve yaban bulduğu köylüleri bir taraftan dışlayıp -"çirkin goril sürüsü" (s. 18), insan dışı varlıklar olarak görürken diğer yandan onların bu durumda olmalarından kendini ve kendisini de bir parçası saydığı Türk aydınını sorumlu tutar. Onlara üstünlük ve suçluluk durumu arasında gerilim yaşar. Üstünlük eğilimin kuvvetlenmesi kişinin hayattan sürekli zafer beklemesi sebebiyle ruhsal yaşamında çatışmalara sebep olur. Hayal ettiği köyle karşılaşmayan başkişi köylülere "sürü, galiz, iğrenç" gibi sıfatları yakıştırır. İstanbul'da büyük bir konakta yetişen, iyi eğitim alan, Batı kültürüne hâkim olan, "parıltılı hülya iklimlerine doğru kanat açıp uçtuktan sonra kanatları[ndan] birisi kırılmış olarak buraya düş[en]" (s. 67) başkişi aidiyet hissetmediği, karşılıklı yabancı/yaban durumun yaşadığı dünyada onları aşağılar. Onun köylü karşında sürekli övünmesi, kendini başkalarından aşağı görmesi yaşam felsefelerini anlayamaması, toplum hayatına uyum sağlayamaması, "başkalarıyla boy ölçüşecek kadar kendini güçlü hissetme[mesin]den" (Adler, 1996: 47) kaynaklanır. Oysa bedenindeki eksiklik dolayısıyla elit yaşamdaki insanların arasında yer edinemeyeceğini zannettiği için gelmesi, köylünün eksik ve aşağı olduğunu kabullendiği anlamını gizler. Bedenindeki kusur, onu kendi bakış açısına göre kusurlu insanların arasına iter. Ancak bedenen kusurlu olsa da kendini onlardan

daha değerli ve "insan" bulur. Tavrı köylüye yakınlaşma çalışmalarına rağmen aradaki mesafenin kapanmamasına, onlarla bütünleşememesine sebep olur. Çünkü o "sürü"nün içerisine dışardan gelen bir yabandır ve korku nesnesidir. Yerleşik değerler hakkında eleştiri yapan başkişi bu köyde kaldığı 2-3 sene zarfında hep öteki olarak kalır: "Gözle görünmez bir çember, bir nevi karantina kordonu beni aralarına karışmak istediğim bu küçük insan kümesinden ayırıp duruyor" (s. 19) diye düşünür. Köydeki yaşamdan memnun olmadığından, içlerinden birine dönüşmese de köylüyü evirmek ister. Bu isteği hayatlarından memnun olmayan kişilerin hayal güçlerinin gelişmesi bakımından normaldir. Zira "az veya çok acı çeken sürekli olarak hayatın fenalıklarıyla karşılaşan çocuklarda güçlü bir hayal gücü ve gerçek olmayan şeylerle uğraşmak eğilimi vardır. Daha sonra çoğu zaman bir gelişme evresi ortaya çıkar. Burada hayal gücü gerçek hayattan uzaklaşmakta rol oynar" (Adler, 1981: 50). Ahmet Celal köyde gördükleri karşısında dünyaya yeni doğan çocuk gibi tecrübesizdir. Köyün gerçeklerinden uzaktır ve hayal gücünden, yaşadığı hayatı kötülemek, bayağı görmekte yararlanır;

> *"İnsan cinsi bozuk bir hayvandan başka bir şey değildir; biliyordum ki, insan hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır. Evet, bilhassa en az sevimli olanıdır. Bunu, eşekler, mandalar, keçiler ve tavuklar arasında yaşamağa başladığım günden beri daha iyi anlıyorum, daha iyi görüyorum. Bu yaratıkların sadelikleri, samimiyetleri, içgüdülerindeki doğruluk ve isabet bütün kusurlarını unutturuyor. İnsan içgüdüsü ise bozuktur. Onun için, doğruyu eğriden, çirkini güzelden, faydalıyı faydasızdan ayırmasını bilmez ve akıl denilen bir cehennem aletinin hükmü altında gülünç, kaba, sersem ve patavatsız kıvranır durur."* (s. 18).

Başkişi, bayağılık karşısında ayaklanan insanın aşırı güçlülük arzusunu duyumsar. Bu güç, başkaları için tehlikeli bir devi yere sermek şeklinde kendini gösterebilir. Ahmet Celal'in köyde mücadele ettiği en tehlikeli dev köylünün, Şeyh Yusuf'un telkinlerine kanması, Salih Ağa'nın haksızlıklarına ve kanunsuzluklarına göz yumması şeklinde tezahür eden cahilliktir. Cahillikleri başkişinin nazarında onları "kendilik bilinci" olmayan, içgüdüleriyle hareket eden varlıklara dönüştürür. Yaratık olarak nitelendirdiği hayvanların doğrulukları, samimiyetleri ve içgüdülerindeki isabeti karşısına köylünün gülünç ve kaba yönlerini öne çıkararak onları hayvandan daha aşağı bir seviyeye çeker.

Kendini burada yeni doğan çocuk gibi hisseden Ahmet Celal'in davranışlarında, çocuklardaki mensup olduğu aileye ait olmadığı zannına da rastlanır. "Birçok çocuk başka bir aileden geldiği, günün birinde gerçeğin anlaşılacağı

ve asıl babalarının kendilerini aramaya gelecekleri düşüncesine kuvvetli bir şekilde bağlanırlar. Bu özellikle fazlaca aşağılık duygusu duyan, yoksunluklarla karşılaşan, ihmal edilen, çevrelerinden bekledikleri yakınlığı göremeyen çocuklarda ortaya çıkar" (Adler, 1981: 52). Ahmet Celal burada her ne kadar diğerlerinden üstün sıfatlara sahip olduğunu düşünse de aslında kendisi ötekiler tarafından kabul görmez ve sürüye dâhil edilmez; yabanlığı devam ettirilir. Hem mekân hem de tavır ve davranışlar bakımından İstanbul'da alışık olduğu hayattan yoksun kalan, köylüden beklediği iltifatı göremeyen, ihmal edildiği düşüncesine kapılan başkişi, bir gün asıl mekânına, ailesine kavuşacağı ümidini besler. "Köylünün kendi içinde büzülmüşlüğü, dışarıya karşı örmüş olduğu çember" (Şahin, 2007: 190-191) onun kendini yalnız ve yabancı hissetmesine sebep olur. Aydınlanmış bilincin karanlıkta kalan bilinçle çatışmasını, yurtsuzluk duygusunu yaşar. Köylüyü eleştirmesine rağmen öz eleştiri yapmaktan geri durmaz;

> *"Anadolu halkının bir ruhu vardı nüfuz edemedin. Bir kafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı, işletemedin. Onu hayvani duyguların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktı."* (s. 111).

Kendisi de yabancı bir madde gibi durduğunun farkında olan başkişi üzerinde İngilizce yazılı kutuyla özdeşleşerek "ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışardan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula adeta sınaî, adeta kimyevî bir şey hâlini almışım" (s.68-69) der. Batı kültürüyle bezediği bedeninin süsü bilincine yansıyan Ahmet Celal, uyumsuz kaldığı köyde yabancı bir nesne gibi algılandığının farkındadır. Kendi deyimiyle burada bir çanak suda bir damla zeytinyağına benzer. Ne onların arasına karışabilir ne de dibe çöker (s.67). Hem onların içinde hem de onlarla karşı karşıyadır. Gündelik yaşamda köylülere uymak mümkün olsa bile onlar gibi düşünemeyeceğini bilir. Böylece Ahmet Celal'deki üstünlük psikoloji aşağılık psikolojisiyle birleşir. Egemenliği altına alamayacağı insanların arasında depresifleşir. Normal insan toplumla bağını koparmayan, onlarla uyum içinde yaşayabilendir. Ahmet Celal köye geldiği günden beri bu uyumu yakalayamaz, yaşam üslubunu bu insanlarınkine yaklaştıramaz;

> *"Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi, bunların hepsini yapayım. Fakat onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim? Odamı dolduran bütün bu kitapları yakmak... Bu resimleri, bu levhaları*

ayaklarımın altına alıp ezmek. Neye yarar? Hepsi benim içime girdiler. Bende silinmez, kaçınılmaz, yıkanıp temizlenmez izlerini bıraktılar." (s. 68).

Çeşitli sebeplerle köye gelen askerlerle konuşmak, kendinden ziyade başkalarını değiştirme gayreti içindeki başkişinin içini rahatlatsa da yalnızlık duygusunu gidermez; hatta katlanmasına sebep olur. Hem kendi hem de köylünün bakış açısını değiştiremeyeceğini bilir. Onların kaderlerine terk edilmelerinden kendisini ve kendisi gibi olan Türk aydınlarını sorumlu tutar;

"Bunun nedeni, Türk aydını gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten sonra, şimdi de gelip ondan tiksinmek hakkını kendinde buluyorsun..." (s. 110-111).

Ahmet Celal'in, köylü hakkındaki düşüncelerinin temelinde "olan" veya "olması gereken" değerler düzleminin çatışması yatar. Olan/mevcut durum, köylüyü cahil bırakmaktır. Olması gereken ise, onları eğitmektir. Bu nedenle başkişi köylü ile aralarındaki uzlaşımsız alanı, yalnızlığını aralarındaki zihinsel uyumsuzluğa bağlar. Köyde bu uyumsuzluğu yaratıp şekillendirenler ağa, muhtar ve şeyhtir. Milli mücadeleyi ve vatanın geleceğini bireysel çıkarları uğruna feda eden bu kişiler köylüyü maddi ve manevi olarak sömürürken onları kendilerine gönüllü köleler haline getirmekte zorlanmazlar. Çeşitli şekillerde etkileri altına aldıkları köylüleri kendi istekleri doğrultusunda yönlendirirler. Köydeki mevcut düzenden rahatsız olan kişi buraya sonradan gelen ve kabul görmeyen kişi Ahmet Celal'dir. Mevcut duruma ayak uyduramamak onu yalnızlığa iten sebeplerden biridir. Durumu düzeltemeyeceğinin farkına varan başkişi onlara kayıtsız kalmayı dener. Bu kayıtsızlık onun umutsuzluğunun dışavurumudur. Başlarda sorgulayan, yanlış bulan, düzeltmeye çalışan, birey olmanın, başka hiçbiriyle aynı olmamanın bilinci sebebiyle yalnız kalan başkişi, kendini sürekli dışarda görmenin verdiği yıkımdan kurtulmak için kayıtsızlık ve uyumu tercih eder.

Ahmet Celal, emir erinin köyündeki hiç kimseyi sevmez. Erkeklerini ve kadınlarını kaba ve bağnaz bulur. Buradaki kadınların hiçbiri onun dikkatini çekmez. Nazlı ve işveli olabileceklerini düşünemeyen Ahmet Celal onların vücudunu biçimsiz, bücür, yusyuvarlak veya fazla iri bulur;

"Anadolu'da, köylü kadını şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onların hangi biriyle, böğür böğüre, koyun koyuna yatsam, vücudumun hiçbir şey duymayacağını" (s. 35)

diyerek bu kadınların kendisinde cinsel arzu uyandıramayacaklarını dile getirir. Ancak yakın köylerden birinde yaşayan Emine, onda buradaki diğer kadınlardan farklı duygular uyandırır. Emine'nin, emir eri Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail ile sözlü olduğunu öğrenince bu duygusunu bastırmaya çalışır. İsmail'in annesi Zeynep Kadın'dan Emine'yi "çırılçıplak bir yetim[liğinden]" (s. 83) dolayı gelin olarak istemediğini duyduğunda "çırılçıplak" kelimesinden ötürü vücudunda cinsel ürpermeler hisseder;

> *"Zeynep Kadın, çırılçıplak derken, ben, tatlı bir ürperme geçiriyorum. Onu, bütün o kirli kaba esvaplarının içinden, kalın kabuklu bir yemiş soyar gibi soyuyorum. Mutlaka teninin kuru bir beyazlığı vardır. Göğsü, kalçaları dolgun, eti ve omuz başları gevrektir. Boynunun, bir kuğu boynu gibi uzun olduğunu biliyorum. Mutlaka beli ve karnı da buna göredir."* (s. 83).

Emine'yi İsmail'e yakıştırmayan başkişi onunla evlenmek ister ve bu isteğini Bekir Çavuş'a açar. Bekir Çavuş kızı isteyeceği zaman vazgeçtiğini belirtir. İsmail ile evliliğini kabullenmek zorunda kalır; ancak Emine'nin dişiliği üzerine hayaller kurmaktan kendini alıkoyamaz. İsmail ile aynı evde yaşamaya tahammül edemediğinden Bekir Çavuş'un depo olarak kullandığı, köyün biraz dışındaki eve taşınır. Emine'yle ilişkisini düşmanların arasından birlikte kaçana kadar tek taraflı olarak gözetleyerek ve onun vücudu aracılığıyla hayal kurarak devam ettirir. Yunan ordusuna bağlı birlik köyü yakıp köylüleri esir aldığı zaman, başkişi daha önce sürekli vurguladığı vatan, milli mücadele, kurtuluş, düşmanla savaş gibi değerleri hatırlamaz; "varsın, bu perişan, çıplak ve biçare kalabalık da açlıktan kıvrana kıvrana ölsün. Benim ne yemeğe ne içmeğe ihtiyacım var. Akşam karanlık basınca, Emine'yi alıp gideceğim" (s. 191) diyerek Emine ile kaçma planları yapar geride kalanları umursamaz. Savaştan, insanların kendisini küçümsemesinden, bedensel özrü nedeniyle dışlanma, ruhsal ve psikolojik ölüm korkusuyla sığındığı bu köyden fiziksel ölüm korkusuyla yine kaçarak gider. Yarasıyla ilgilenen Emine'nin yanında hem fiziksel hem ruhsal yaralarının sarıldığını hisseder. Köyde geçirdiği iki üç yıllık zaman içinde, ona cehennem azabı çektiren bütün tiksintileri, öfkeleri, gayzları, isyanları, umutsuzlukları yaradan sızan kanlarla akıp gider (s. 197). Emine onunla ilgilenirken köylüye duyduğu öfkenin üstünü örten Ahmet Celal, kalçasından vurulan Emine'nin kendi kaçışına/kurtuluşuna engel olma ihtimali üzerine onu kaderine terk eder. Köydeyken Türk entelektüelinin köylüyü kaderine terk edişini yanlış bulan, bu konuda kendisini eleştiren başkişi, bu tavrıyla eleştirdiği durumu somutlar. Fiziksel özrünü/kolunun eksikliğini ruhsal ve düşünsel engeliyle bütünleştirir. Fakat Ahmet Celal'in yönelimine Emine'yi olduğu kadar kendini de

sevmesinin sebep olduğu söylenebilir. Zira insanın kendisini sevmesi başkasını sevme yetisine sahip herkeste bulunabilir. Gerçek sevgi üretkenliğin dışavurumudur ve özen, saygı, sorumluluk ve bilgi gibi nitelikleri ortaya çıkarır. Başkaları tarafından etkilenmek anlamında bir "etki" değildir. Fakat sevilen bir insanın gelişmesi ve mutluluğu için sarf edilen aktif çabanın kendi sevgi kapasitesinde kök salmasıdır. "insanın kendi yaşamını, mutluluğunu, gelişmesini ve özgürlüğünü onaylaması yine kendi sevgi kapasitesinden kaynaklanır, bu da özen, saygı, sorumluluk ve bilgi demektir. Eğer birey üretken bir şekilde sevme yetisine sahipse kendini sever, şayet sadece başkalarını seviyorsa genel olarak sevemiyor demektir" (Fromm, 2005: 149). Ahmet Celal de yaşamayı ve kendisini Emine'den daha çok sever. Onun bu bırakma eyleminin ardında yatan sebep her ne kadar bencilliğe bağlanabilirse de diğer taraftan iki üç yıllık süre zarfında aralarına karışamadığı köylülerden birinden, "mihnet ve meşakkat ocağı" (s. 99) diye nitelendirdiği köyden alınan intikam olarak değerlendirilebilir. Köye geldiğinden beri onlardan daha değerli ve üstün olduğunu vurgulayan başkişi, buranın işgali sırasında köylünün söylediklerine itaat eder. Hem kendi hem başkaları üstündeki otoritesini kaybeder, onların hepsine ayrı bir saygıyla bakar. Bu bağlamda Ahmet Celal'in Emine'yi bırakıp kaçması kendi iradesini ve üstünlüğünü yeniden etkin kılması anlamına gelir.

1.2. Norm Karakterler

Yaban romanında norm karakterler Ahmet Celal'in emir eri Mehmet Ali ve İsmail'in karısı Emine'dir.

Mehmet Ali, Birinci Dünya Savaşı'nda yedek subay olarak görevli, İstanbul'da yetişmiş Ahmet Celal'in emir eridir. Porsuk Çayı kıyısında Orta Anadolu'nun köyünde yetişen Mehmet Ali, savaşta kolunu kaybeden ve İstanbul'a bu özrü/eksikliği dolayısıyla dönmek istemeyen başkişiyi köyüne davet eder. Bu daveti nedeniyle Mehmet Ali, alışık olmadığı, daha önce görmediği yaşam biçimini tanımasına yol açması bağlamında başkişiyi tamamlayan hüviyet kazanır. Ahmet Celal, Mehmet Ali'nin köyüne gelmeden önce köy yaşantısıyla gerçekle ilgili olmayan zanları vardır. Mehmet Ali'nin annesini kendi annesi gibi seveceğini, kendisini köylüye kabul ettireceğini, hatta kolunu savaşta kaybedişi sebebiyle burada saygınlık kazanacağını düşünür. Fakat beden, duygu ve düşünce dillerini anlamadığı insanlarla; yaşadığı toprakların o güne kadar görmediği yüzleri ile karşılaşır. Düşman çizmelerinden kurtulmak için milli mücadelenin verildiği kritik dönemde köylülerin Türk ordusunun Yunan ordusu karşısındaki zaferini bile umursamadan günlük hayatlarına devam edişine şahit olur. İstanbul'dan gelen, öz bakımına önem veren, kitap okuyan Ahmet Celal, in-

sanlarla hayvanların aynı çeşmeyi kullanması, tezek kokusu, kaba davranışlar ve dünyadan bî-haber mutlu yaşayışla tanışır. Onun köye gelmesine aracı olan Mehmet Ali de köye geldikten sonra cephedeki gibi değildir. Sürü psikolojisine dâhil olarak köyden hiç ayrılmamış, savaşın şiddetini ve manasını kavrayamamış gibi davranır. Ahmet Celal'in köyün kirliliği, insanlarla hayvanların aynı suyu kullanmasını eleştirmesine sadece o hak verir; ancak köylü zihniyetine vakıf olduğundan doğal karşılar;

> *"Bu iddialarımı yalnız Mehmet Ali tasdik eder görünür. Lakin pisliğin köylülükten o kadar ayrılmaz bir vasıf olduğuna kaanidir ki, bununla uğraşmaya hiç istek göstermez. Zaten buraya geldiğimiz günden beri Mehmet Ali benim hükmünden büsbütün sıyrılmış, tamamıyle asker olmazdan önceki haline dönmüştür"* (s. 25).

Tekrar askerlik yapmak istemeyen, yıllarca cephede kalan Mehmet Ali, yeniden askere çağrılma korkusunu sürekli yaşar, "beyim Allah vere de bizi tekrar askere almasalar" (s. 27) cümlesini sıkça tekrar eder. Ahmet Celal'e bu korkusundan bahseden Mehmet Ali kısa zaman sonra gitmek istemese de ikinci defa askere alınır. Fiziksel ve psikolojik bakımdan çok tanıtılmayan, sadece çehresinin yağız olduğu belirtilen Mehmet Ali başkişiyi yaşamın öteki yüzlerini görecek ortama çekmesi bağlamında önem arz eder.

Eserde yer alan diğer norm karakter dul bir halanın yanında yetim büyüyen **Emine**'dir. Mehmet Ali'nin köyüne yaklaşık iki, üç saat uzaklıktaki köyde yaşayan Emine'nin babasının Balkan Harbi'nde şehit düştüğü zannedilir. Annesi ise kocasının uzun süre askerden dönmemesi üzerine başkasıyla evlenir. Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail, Emine'yi beğenir ve onunla sözlenir. Ancak Ahmet Celal, yürüyüşe çıktığı bir gün Porsuk Çayı kıyında Emine'yi diğer kadınlardan farklı bularak beğenir. Giyimi köydeki diğer kadınlar gibi olmasına rağmen onu gördüğünde duygularında değişim olduğunu fark eder. Kadında naz ve işvenin gerekliliğini düşünen başkişi, vücutları biçimsiz ve davranışları kaba köy kadınlarında bunların bulunmadığını, "Anadolu'da köylü kadını şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onların hangi biriyle, böğür böğüre, koyun koyuna yatsam vücudumun hiçbir şey duymayacağını tahmin ediyorum" (s. 35) cümleleriyle dile getirir; hiçbirinin kendisinde cinsel zevk uyandırmayacağını belirtir. Dinlenmek için gittiği vahada gördüğü yağız, uzun yüzlü, saçları kızıl, beyaz dişleri bulunan Emine, Ahmet Celal'i bu düşüncelerin sığlığından çıkarır. Başkişi Emine'yi köyüne kadar takip eder.

Emine, başkişinin köy kadınları hakkındaki düşüncelerine yeni bir yön vermesine rağmen yalnızlığı paylaşan ve biblo gibi seyredilen nesne konumuna

indirgenmekten kurtulamaz. Hayvanları bile kendine özgü nitelikleriyle yüceltip köylüyü beğenmeyen Ahmet Celal, Emine'yi Van kedisine benzetir: "Van kedisinden ne farkı var?... Eminem o da bir Van kedisinden daha akıllı değildir. Bunun konuşmasının öbürünün miyavlamasından farkı ne?" (s. 100). Buna rağmen Bekir Çavuş'u Don Kişot'un Dulcine'ine benzettiği Emine'yi istemek üzere elçi göndermeyi düşünür. Emine onun yabanlığını ve kolunun sakatlığını gerekçe göstererek evlenmek istemez; alın yazısı olarak kabullendiği İsmail ile evlenir. O, başkişinin bu çorak köye geldikten sonraki tek beğenisi ve yalnızlıktan kurtuluş ümididir. Köyün kuraklığı, çoraklığı ve pisliği karşısına Emine'yi ilk gördüğü koruluk, yeşil vaha Ahmet Celal için yeni bir hayatı işaret eder gibidir. Ancak Emine'nin reddi ile içinde bulunduğu labirent mekandan kurtulma ışığı söner. İsmail'le evlenmesinden sonra Yunan askerlerinin köyü işgaline kadar onu uzaktan izlemekle yetinir. İşgalde köy halkı meydana toplanınca başkişi, Emine'yle birlikte kaçar. İkisi de yaralandığında Ahmet Celal başını Emine'nin dizlerine koyar orada, annesinin dizlerindeki huzuru duyar;

> *"Meğer bir cadı kazanı gibi kaynayan kafamın biricik ihtiyacı böyle bir dize yaslanmaktan ibaretmiş. Kaç yıldır, evet kaç yıldır, annemin dizleri toprağın altında çürümeğe gittiği günden beri hiç bunun kadar yumuşak bir yastık bulamamıştım"* (s. 198).

Burada "çocukluğunun masum ve hayalle dolu olan günlerine bir geçiş yapar. Anne özlemi yahut da onun sevgi ve şefkatine duyulan ihtiyaç, düşman askerlerinin köyü işgal etmesi üzerine Emine'yle kaçtıkları mezarlıkta da ortaya çıkar." (İlhan, 2014: 203) Ancak, vurulması üzerine başkişinin köy kadınlarına bakış açısında değişime sebep olan, ona çocukluğundaki şefkati duyumsatan Emine'yi bırakarak gider.

1.3. Kart Karakterler

Eserde Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın, Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail, Salih Ağa, Şeyh Yusuf kart karakterlerdir.

Zeynep Kadın, bütün ailenin yükünü tek başına taşıyan, katı, sert, mütevekkil bir insandır ve on iki yıldır duldur;

> *"Kırk yaşında mıdır? Ellisinde midir? Bilinmez. Eli ayağı bir ağacın henüz topraktan sökülmüş kökleri gibidir (...) vücudu bir meşe kütüğü gibi sağlamdır"* (s. 37).

Küçük boz eşeğin taşıyamadığı en ağır yükleri alnından ter akmadan dimdik taşıyabilen, tarlada, saatlerce belini doğrultmaksızın çalışabilen sebata sahiptir. "Evde yaptığı bütün iyi şeyleri, yemez, içirmez, hiç kimseye tattırmaz" (s. 31) kasabaya götürüp satarak gelir elde eder. Ahmet Celal iki katı fiyata bu ürünlerden alsa da pazardan aldığı para ona daha bereketli geldiğinden rahatsız olur. O, Zeynep Kadın'ın sertliğini, asık suratını, çatık kaşlarını köyün taşları ve topraklarına benzetir. Sessiz ve sakin yaşam süren Zeynep Kadın, Salih Ağa'nın kendi toprağının ürününü gasp etmesine karşı çıkamaz. Mehmet Ali'nin ikinci defa askere alındığında da ağlamaz; ancak toprağındaki ürün ağa tarafından kaldırılınca aşırı üzülür. Başkişinin köyün düzenin bozduğunu, Salih Ağa ile aralarını açtığını düşünür. Köy düzenin pasif yürütücülerinden biridir.

Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail, on, on iki yaşında olmasına rağmen köydeki diğer çocuklar gibi yüzü ve bakışları olgundur. Başkişi, "Bakışlarının bir büyük adam bakışlarından farklı olmaması söyle dursun, yüzü şimdiden yıpranmış, vücudu katılaşmış, hareketleri ağırlaşmıştı" (s. 24) diye tasvir ettiği İsmail'i köye geldiği gün çocuktan ziyade bir cüceye benzetir. Okula gidip gitmediğini sorduğunda "Ben okula gideyim de burada işe kim baksın" (s. 24) cevabını alır. Günlük işleri yapmanın eğitimin üzerinde tutulmasının olağan kabul ettirildiği yerde doğan İsmail, çocukluğunu yaşayamadan, çocukluk kavramının ne olduğunu bilmeden yetişkinlerin görevlerini üstlenir. Oyun çağında, yirmi yaşında delikanlının güç dayanacağı bütün ağır işleri görür, yük taşır, çapa çapalar. Diğer taraftan sıtma ile mücadele eder. (s. 38) Ahmet Celal, İsmail ile yakınlaşmak için ona harçlık verdiği halde onunla sağlıklı ilişki kuramaz; herhangi bir iltifat görmez. Etrafındaki kimse umurunda olmayan İsmail'in davranışlarının altında yatan sebep dış dünyaya güvensizliği ve eğitimsizliğidir. İçinde bulunduğu çevrede düşmanların olduğunu düşünen çocuklar, güçsüzlüklerinden kurtulma eğilimi gösterirler. Dost olmayan dünya görüşlerine ulaşmalarına yol açan bu tutumları onların çevre ile ilgili yeterince bilinçlendirilmemiş, düşünce dünyalarının yeterince geliştirilmemiş olması ile açıklanabilir. "Eğitim araya girmezse dış dünya çocuğa hep düşman gözükecektir. Onun bu görüşü karşılaştığı zorluklar ölçüsünde kuvvetlenir. Bu hal özellikle vücutça kusurlu olan çocuklarda kendini gösterir." (Adler, 1981: 34-35). İsmail de cüceyi andıran görüntüsü ve beden gücünü aşan işlerin altında ezilmiş ruhu ile bencil ve çevresini önemsemeyen biri haline gelir. Kendisine teşekkür edilmeyen, minnet duyulmayan her türlü sevgi ve yakınlaşma eğilimlerinden uzak tutulan İsmail, kimseye bu duygularla yaklaşmaz. Ahmet Celal'in davranışlarına ve kendisiyle ilgilenmesine de bu sebeple kayıtsız kalır.

Yaşı ilerledikçe iş yapmak istemeyen, çevresindekilere saygısını yitiren İsmail, önceleri annesi dövse bile sessizliğini korurken zamanla ona karşı gelmeye başlar. Kimseye haber vermeden saatlerce, günlerce ortadan kaybolur. İsmail'in annesine itaat dönemi biter; kendini aramaya başladığı çağa girer. Ancak bu süreçte İsmail, başkişinin nazarında tüm olumlu yönlerini yitirir. Biyolojik olarak erkek doğan kişilerin kendini erkek olarak tanımlama ve kabullendirme yollarından bazıları sigara içme ve evlenmedir. Eskiden sigara içmeyen, Ahmet Celal'in uzattıklarına "bize göre değil" (s. 78) diye reddeden İsmail, onun sigaralarını habersiz alır. İsmail'in, sigara içtiğini öğrenince ikinci defa askere alındığında köye izinli dönen Mehmet Ali, İsmail'i döver. Ancak onun ihtirası, güçlülük ve üstünlük hırsı erkek olmak ile birleştiğinden canının yanmasına aldırmaz. Yakın köylerden birinde yaşayan Emine'yle evlenmek istediğinde ise annesinin tüm karşı çıkışlarına rağmen onunla evlenir.

Romandaki diğer kart karakter ekonomik sömürü ile özdeşleşen ***Salih Ağa***'dır. Salih Ağa, başkalarından herhangi bir şeyi almayı beklemeyen; istediği her şeyi güç ya da hile ile temin eden sömürücü tipin simgesidir. Romanda sömürenler ve sömürülenler olarak ikiye ayrılabilecek insan tipinde sömürenler saldırgan, sömürülenler maddi ve manevi açıdan saldırıya uğrayanlardır. Saldırgan kişiler bir şeyler yapabileceklerini göstermek için özel gayret sarf ederler. Onların bu şekilde davranmalarının sebebi yetersizlik duygusudur. Daima kuvvetli görünmek isteyen bu tipler karamsar yapıya sahip olduklarından dış dünya ile ilişkileri bozuktur. Çevrelerindeki insanları daima kendine fayda sağlayacak kimseler olarak tasavvur ederler. Güven duygularını yitirdiklerinden onları düşman gibi görürler. Eserde sömürenler kategorisinde olan, köylüyü sindiren ve sömüren, gücü ile ön planda yer alan Salih Ağa onların tüm varlıklarına hukuksuz şekilde el koyabilme yetkisini kendinde bulur. Mehmet Ali'nin babasından kalan ve Ahmet Celal köye geldikten sonra onun hesabına işletilen arazinin kendisine ait olduğunu iddia eder. Ahmet Celal, bu duruma çok üzülen Zeynep Kadın'a onun haksız olduğunu, gerekirse mahkemeye başvuracağını söyler. Ancak Zeynep Kadın, sistemin güçlünün tarafında karar vereceğini önceki tecrübelerine dayanarak bildiğinden daha da tedirgin olur;

> *"-Korkma, ona zırnık vermem. Gerekirse mahkemeye düşeriz.*
>
> *Zeynep kadın daha çok ağlamaya başladı:*
>
> *- Mahkemeye mi? Aman etme, aman etme...*
>
> *- O neden?*
>
> *- Ağa para yidirir. Kadı ile bir olur, üstelik öbür topraklarımızı da elimizden almaya kalkarlar.*

- Nasıl olur? Neyle ispat eder? Sizin elinizde kâğıdınız koçanınız yok mu?

- Yok ya, ne bileyim ben? Yok ya...

- O halde şahit gösteririz.

- Hepsi ondan yana çıkar, hepsi..." (s. 62).

Köyün en zengin adamlarından olan Salih Ağa'nın kılık kıyafeti dilenciden farklı değildir. Kışın en soğuk günlerinde çorap giymez, ayakkabısının içinde kara ve çatlak topuklu ayakları görünür. Onun rahat mı, sinirli mi, köylülerden birine bir oyun oynamak üzere mi, bir işte kazancı mı yoksa kaybı mı var hepsi ayaklarını kullanma biçiminden anlaşılabilir (s. 28). Köy halkını nüfuzu altında tutan Salih Ağa, özellikle iktisadi konularda köyün akıl danışılanları arasında yer alır. Ahmet Celal, onun yürüyüşünü sinsi sinsi bir ava yaklaşan tilkinin adım atışlarına benzetir. Her işinde tilki kurnazlığıyla hareket eden, köylünün elindekini alma hakkını kendinde gören Salih Ağa, köye işgalci kuvvetler girdiğinde onlarla işbirliği yapar. Kendi değerini yüksek seviyede tutan Salih Ağa işgalci güçlerin nezdinde diğerlerinden farklı olduğunu düşünür. Çünkü düşman askerleri onlara gerekli malumatı veren ve köyde istediklerini yapmalarına yardımcı olan Şeyh Yusuf'la Salih Ağa'nın evine, ahırına, yiyeceğine, malına, ırzına zarar önceleri vermezler. Ancak en sonunda kendileri de zarar gördüklerinde yenik düştüklerini anlarlar.

Eserde ekonomik/maddi sömürünün simge adı Salih Ağa iken dini/manevi sömürünün temsilcisi *Şeyh Yusuf*'tur. Şeyh Yusuf Tanrı buyruğunun ne olduğunu bilmez. Dine körü körüne inanan kişilerin manevi duygularını kendi lehine yönetir; ne pozitif ne de sosyal bilimlerde herhangi bir eğitimi olmayan kişileri din hususunda bilinçlendirmek yerine kendi etkisi altına almayı tercih eder. Köylü onun karşısında adeta ipnotizedir. "İpnotize edilecek kimsenin ruhen hazırlıklı olması ön şarttır. İpnotizma bir tür uykuya dalma halidir. Anlaşılmaz olan bu uykunun başkasının irade ve isteğiyle meydana gelmesidir. Ancak bu isteğe açık olan bir kimsede ipnotizma etkili olabilir. (...) Uyku ile uyanıklık arasındaki kimse ipnotizma sırasında olup bitenleri hatırlar" (Adler, 1981: 57); ancak sonrasını hatırlamaz. Köylü mübarek büyük adam diye nitelediği Şeyh Yusuf'un söylediklerinin hiçbirini anlamadığı, hatırlamadığı halde ona itaat eder. "İnsan türünün devamını sağlayan kaideler, eğitim, boş inanç, totem ve tabu, kanun ilk planda toplum hayatını yansıtan mefhumlardır" (Adler, 1981: 31). Eğitim ve kanundan uzak bırakılan bu köylüler boş inanç, totem ve tabuya yakındır. Coğrafyanın etkisiyle terk edilmişlik ve yalnızlık duygusu dolaylı şekilde ruhlarına sinen köylüler, içinde bulundukları yalnızlığın etkisiy-

le güvenebilecekleri kimseler ararlar. Etkisi altına girecekleri ortak alan ararlar; bu ise din/maneviyattır. Her yıl gelip duasını aldıklarına, hastaları okuyup üfleyerek iyileştirdiğine, kendilerine güzel öğütler verdiğine inandıkları Şeyh Yusuf köylünün duygu durumundaki bu boşluğu kullanır, insanları kendi geçimini sağlamak için bir aracıya dönüştürür. Köyden ayrılırken "köylülerden aldığı hediyelerin yükü altında hem kendisinin hem eşeğinin beli bükülmek raddesine" (s. 48) gelir. Köylüler, onun sözleri ve telkinleri sonrasında bilinçli birey olmaktan ziyade kitle niteliği kazanır. Le Bon'dan aktaran Freud'a göre;

> *"Kitle bireyinin ana özellikleri şunlardır; bilinçli kişiliğin kaybolarak bilinçsiz kişiliğin egemenliği ele geçirişi duygu ve düşüncelerin telkin ve bulaşım (sirayet) sonucu aynı yöne yönelişi, telkinle alınan direktifleri vakit geçirmeden gerçekleştirme eğilimi, yani bireyin artık kendisi olmaktan çıkıp istem gücünden yoksun bir otomat durumuna giriş(dir)." (Freud, 2006: 15).*

Şeyh Yusuf'un köye gelişi, kalışı ve gidişinde köylü onun etkisinden uzun bir süre kurtulamaz, "zehrini köyde bırak[ır]. Hava bir süre onu nefesiyle" (s. 48) dolar.

Köyde Şeyh Yusuf'tan etkilenmeyen tek kişi Ahmet Celal'dir. Eğitimi ve olaylara bakışı diğerlerinden farklı olan başkişi, çıkarcı din adamı olan bu kişi ile İstanbul'daki İngiliz subaylarının kendinde uyandırdığı imgeyi karşılaştırır. Her ikisi de kendisine yabancı ve düşmandır. Birisi toprağı işgal ederken diğeri insanların duygularını, mallarını kendi tekelinde tutmaya çalışır;

> *"Benim için, bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul'daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin de ruhu ile benim ruhum arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır. Bu da onun gibi, beni kamçı ile dövecek ya da, etimi bir zindanda çürütmekten zevk duyacak." (s. 48).*

İşgal güçlerinin köye gelmesinden sonra Salih Ağa ile birlikte işbirliği yapan Şeyh Yusuf çürümüş bir kimliktir.

1.4. Fon Karakterler

Romanda muhtar, Süleyman, Süleyman'ın karısı Cennet, Bekir Çavuş, Mehmet Ali'nin karısı Emine'nin babası Şerif Çavuş, Emeti Nine ve onun torunu Hasan, Bekir Çavuş'un kızı Zehra, Süleyman'ın arkadaşı Memiş, Salih Ağa'nın oğlu, Türk askerleri, Yunan askerleri dekoratif unsur olarak yer alan kişilerdir.

Süleyman, başkişi tarafından Türk masallarındaki Keloğlan tipini andıran itaatli, kılıbık ve biraz da filozof olarak tanıtılır.

Süleyman'ın karısı **Cennet** "levent, gelgelli, kahkahası bol ve keskin bakışlı bir kadındır. Kaşlarına rastık çeker ve ellerine kına yakar. Başka kadınlar gibi erkekten ürküp" (s. 51) kaçmaz. İncil'de bahsedilen Samireli kadınlara benzetilen bu kadın kocası Süleyman'a rağmen başka erkeklerle ilişki kurmakta sakınca görmez. Köydeki diğer kadınlarda görülen uyumluluk, itaat ve uysallığın aksine davranışlar sergiler. Romanda cesareti, kıvrak zekâsının yanı sıra geleneklere karşı çıkışı ile ön plandadır. Toplumda kadına dayatılan rollere başkaldırır, "dünyanın verilmiş/hazır oluşu gerçeği karşısında kendi dünya gerçeklerini yaratmak için mücadele eder" (Eliuz, 2011: 228). Aşırı derecede enerjik ve ihtiraslı oluşuyla dikkat çeken Cennet, sevdiği erkekle birlikte olmak uğruna tüm köyü karşısına alır.

Muhtar, romanda devleti temsil eden gücün yoksunluğudur. Köylünün haklarını korumaktan uzaktır.

Bekir Çavuş, çok yer gezip görmüş olmakla övünen, hemşerilerinin geri kalmalarını gezip görmemiş olmalarına bağlar. Dünyayı bu köyde başlayıp bu köyde biten uzun şerit şeklinde tasavvur eder.

Şerif Çavuş, Mehmet Ali'nin karısı Emine'nin babasıdır. Savaşa gittikten sonra yaklaşık on yıl kendisinden haber alınamadığından şehit zannedilir. Ancak köye düşman askerleri geldikten sonra köyden geçen Türk askerlerin arasında yer alan Şerif Çavuş, o gün eve gitme bahanesiyle emrindeki erlerden ayrılır ve kaçar.

Emeti Nine, Süleyman, yanından ayrıldıktan sonra Ahmet Celal'in hizmetine bakan yaşlı, çiçek hastalığından dolayı bozulmuş, "karnabahar göbeğini andıran" (s. 112), yıkanmamaktan çamurlu gibi görünen yüze sahip bir kadındır.

Emeti Nine'nin torunu **Hasan**, on-on iki yaşlarında, ağır başlı, görev ve sorumluluklarının bilincinde bir çocuktur.

Bunların dışında eserde özelliklerinden çok bahsedilmeyen ancak adları geçen Süleyman'ın arkadaşı Memiş, Salih Ağa'nın sakat bir keçiye benzeyen kambur oğlu ve Bekir Çavuş'un gözleri görmeyen kızı Zehra, Mustafa Kemal'in ordusunun yenildiğini, padişahın kendilerinin yanında yer aldığını, kurtarıcı olduklarını iddia eden ve sonrasında köylünün hem tüm mal varlığını hem de canlarını alan Yunan askerleri, köyden geçen Türk askerleri fon karakter olarak yer alır.

SONUÇ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, eserlerinde Milli Mücadele yıllarının farklı sosyal tabakalardaki yansımalarına yer veren sanatkârlardandır. Roman, hikâye, anı, monografi, tiyatro, makale türünde eserler veren yazar, hem edebi metinlerinde hem de diğer çalışmalarında Atatürk ilkelerinin, inkılaplarının gerekliğine vurgu yapar. Roman ve hikâye türündeki yazınında ülkenin sosyal, siyasal, ekonomik anlamda içinde bulunduğu mevcut durumu ağa, muhtar ve din adamları/imam/şeyh tipleri ile eleştirirken olması gerekenleri öğretmen, aydın tipleri aracılığıyla verilmeye çalışır. Yazarın *Yaban* romanında kendini Türk entelektüeli olarak nitelendiren başkişi Ahmet Celal ile emir eri Mehmet Ali'nin köylüsü arasındaki hayat görüşü ve yaşam biçimi anlatılır. Eserde Ahmet Celal, köy ve köy yaşamına, köylüde ise başkişisinin kültürüne uzak kalma bağlamında çift yönlü yaban durum söz konusudur. Köylü, Ahmet Celal'i yaban diye tanımlarken, başkişisinin köylüyü değerlendirme biçimi onların yabanlığı üzerinedir. Başkişi, kendisinin yaban olmadığını, aynı tarihi ve coğrafyayı paylaştıklarını, aynı sosyal bağla bağlandıklarını düşünse de onlara üstün yönleri ile kendini öne çıkarır, köylüyü beğenmez. Böylece onlara kendinden kaynaklanan sebeplerle uzakta/yabanda kalır. Mistik biçimde özlem duyduğu köy yaşamını hayalleri ile eşleştiremediğinden buraya uyum sağlayamaz. Önceleri, köylünün zihniyetini değiştirmeye çalışır; ancak başarılı olmadığını fark edince kendisinin dönüşmesinin buradaki hayatını rahatlatabileceğini düşünür. Sahip olduğu entelektüel donanım buna engel olur. Köydeki yabanlığından kurtulamaz. Eserde Ahmet Celal'in yaban algılanmasının sebepleri arasında halkı manevi bakımdan tesiri altına alan Şeyh Yusuf ve iktisadi açıdan elinde tutan Salih Ağa gibi çıkarcı kişilerin etkisi vardır. Bu tipler kendilerini güvene almak için ipnotize ettiği insanları istedikleri gibi yönlendirirken sömürürler.

Romanda Anadolu kadınının günlük rutini Zeynep Kadın; çocuklarının davranışı İsmail ve Hasan; özneliğini korumak adına köyü karşısına alanlar Cennet, kaderine razı olup sesini çıkarmayanlar Emine; dış dünyayı tanımanın/gezip görmenin dönüştüremediği kişiler Bekir Çavuş ve Mehmet Ali aracılığıyla anlatılır.

KAYNAKÇA

ADLER, Alfred (1981), **İnsanı Tanıma Sanatı**, Dergah Yay., İstanbul.

ADLER, Alfred (1996), **Yaşama Sanatı**, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

ELİUZ Ülkü (2011), "Cinsel Kimlik Paniği Kadın Olmak", **Turkısh Studies**, S. 6/1, s. 221-232.

FREUD, Sigmund (2006), **Kitle Psikolojisi,** (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.

İLHAN, Nilüfer (2014), "Üstün İnsan Kavramı Merkezinde Açık Deniz Kenarında ve Yaban Romanları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi", **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]**, S. 51, s. 187-209.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2017), **Yaban,** İletişim Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Kesit Yay.,, Ankara.

SERDAR, Ali (2002), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik", **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

STEVICK, Philip (1988), **Roman Teorisi** (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2007), "Roman Tekniği Bakımından Yaban", **e-Journal of New World Sciences Academy**, S. 2/3, s. 179-196.

TEKİN, Mehmet (2006), **Roman Sanatı**, Ötüken Yay., İstanbul.

ÜÇ İSTANBUL ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

Kamuran ERONAT[*]

GİRİŞ

Türk roman dünyasının en güzide eserlerinden biri kabul edilen Üç İstanbul; gerek kurgu, gerekse son derece özgün ve güçlü ruh betimlemeleri ile oluşan zengin şahıs kadrosu ile yazarına hak ettiği şöhreti kazandırmıştır. Mithat Cemal Kuntay'ın tek romanı olan Üç İstanbul bugün hâlâ yeni anlatım ve taşıdığı psikolojik betimlemelerle Türk romanında farkındalık yaratan eserlerin lokomotiflerinden biri kabul edilir.

Eserin yazarı 1887 yılı İstanbul doğumludur;

> *"Babası Selim Sırrı Bey, annesi Samiye Hanım'dır. Selim Sırrı Bey, şu anda Arnavutluk sınırları içinde bulunan ve Osmanlı Devleti'nin önemli kültür merkezlerinden biri olan İşkodra eşrafındandır. Samiye Hanım ise yine Arnavutluk sınırları içinde bulunan Tırhala şehrindendir. Her ikisinin de muhacir olarak Rumeli'den gelmiş oldukları hakkında edebiyat tarihi kitaplarında görüş birliği vardır."* (Sanay, 2002: 5)

Çocukluk yıllarında Namık Kemal'i okuyan ve onu oldukça seven Mithat Cemal İlkokulu İstanbul Aksaray'da Mekteb-i Osmanî'de okur. Ortaokula yine aynı muhitte devam eden Üç İstanbul yazarı, Galata'daki San Josef'e gider ve 1902'de babasını kaybettikten sonra ise Vefa İdadisi'nde liseyi bitirir. Daha sonra hukuk fakültesine giren Kuntay burayı başarı ile bitirir. 1924 yılında noter-

* Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi. keronat@dicle.edu.tr

liğe başlayan yazar, yirmi yılını bu meslekte geçirirken esas ilgi alanı olarak görülen şiir yazma sanatını da böylece önceliğine alır.

Mithat Cemal'in fikir ve sanat hayatında elbette millî şair Mehmet Akif Ersoy'un etkisi yadsınamaz. Yazarın roman ve fikir hayatında bu mümtaz Mehmet Akif daima ön plandadır. Yazar Mehmet Akif'e olan sevgisini, Namık Kemal ile ilşkilendirerek şöyle dile getirir;

> *" "Sana olan sevgim, Namık Kemal'e olan sevgimden kaynaklanmaktadır." demiştir. Bu sevgi ve saygının sonucu olarak da Namık Kemal'in biyografisini yazmıştır. Bu biyografide dönemin Jön Türkleri, ihtilalciler ve tarihi olaylarını da ele almıştır."* (Sanay, 2002: 8).

Nihat Sami Banarlı sanatçının en güzide hamasi şiirlerinin Harb mecmuasında yayınlanmış olanlar olduğuna dikkatleri yöneltmiş ve *Vatan Hisleri* manzumesinin; "Ölmez bu vatan, farz-ı muhal ölse de/ Çekmez kürenin sırtı o tabut-ı cesimi" beytini Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün T.B.M.M.'nin kürsüsünde okuduğunu bildirmiştir.

Ekonomik sıkıntılarla iç içe ama güzel bir yaşamı sürdürdüğüne dikkat çekilen Kuntay'ın; giyimine dikkat eden ve konforlu dairelerde yaşamayı tercih eden bir sanatçı olduğu daima dile getirilir. Kötü alışkanlıklara sahip olmayan, herkesin hürmetini kazanmayı ilke edinmiş, hürmetkâr ve yaptığı işlerde hep bilgili bir yapı içinde olan sanatçı çalışmayı daima sevmiştir;

> *"Güçlükten yılmaz. Fransızcayı kendi kendine öğrenmiştir. Zengin ve zarif kitaplığında kalemle okunmamış tek kitap, kenarına not yazılmamış tek sahife bulmak mümkün değildir"* (Sanay, 2002: 11)

Eşine ve ailesine düşkün bir portre olan Mithat Cemal Kuntay, kanser hastalığına yakalanır ve 30 Mart 1956 yılında ebediyete intikal eder. Karacaahmet Mezarlığı'nda kendisinden on yıl önce vefat eden eşinin yanına defnedilen sanatçının mezar taşında; "Yolcu! Burada bir karı-koca yatıyor. İkisine bir Fatiha yeter" yazısı, yine kendisinin ölmeden önce vasiyeti gereği mezar taşına nakşedilir.

İsim ve İçerik

İstanbul, kuşkusuz tarihin var olduğu günden beri Türk ve Dünya siyasetinin vücud bulduğu merkezlerden biridir. Dünya kültür mirasının göz bebeği

olan bu şehir aynı zamanda yüzyıllar boyu Osmanlı Devleti'nin başkentliğini üstlenmiştir. Tarihin başlangıcından beri burada meydana gelen siyasal, kültürel ve sosyolojik devinimler, sadece İstanbul'a ve ülkeye değil bütün dünya medeniyetlerine bir domino etkisi yapmıştır.

İstanbul sahip olduğu bu konum ve statüden ötürü stratejinin daima hedefinde ve ilgi merkezindedir. Bu şehir; gerek taşıdığı kültürel kimliği, gerekse sahip olduğu doğal güzellikleri ile daima göz kamaştırmış, topografik niteliği de bu merkeze medeniyetler arası bir köprü olma unvanını vermiştir.

Dünya toplumlarının ilgi merkezi olan bu şehir, elbette Türk milletinin bütün kültürel değerlerinde kendisine yer bulacaktır. Bu bağlamda Türk Edebiyatı'nın mümtaz şahsiyeti Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul adlı büyük romanı da bu devinimler ışığında; istibdat, meşrutiyet ve mütareke yıllarını kapsamı alanına almakta Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan kulvarda dış ve iç siyasete bağlı olarak vuku bulan bütün renkteki devinimleri toplum bazında nabzında tutmakta ve geleceğe ışık tutan bir eser olarak ortaya çıkmaktadır. Eserde bu stratejik yılların etkin, hızlı, zaman zaman yaralayıcı ve yıpratıcı etkisi, en etkin kültürel bir enstrüman olan roman sanatında Üç İstanbul'da kendisini göstermekte ve seçilen mümtaz prototiplerle başkentin ve ülkenin kıskacındaki görünümler, gerçekçi bir tarzda objektiflere yansıtılmaktadır. Bu edebi değerin nitelik kazanmasında şüphesiz olaylara yaşayarak reel bir bakış açısı kazandıran yazarın hüneri ve hassasiyeti de unutulmamalıdır.

İstanbul mevcut olan bu süreçler ışığında üç boyut kazanır. Eserde, İstanbul'a; özellikle konak ve yalı kültüründeki yaşam periyotları zaman zaman tarihi kişiliklerle beraber anlam yükletilmiş ve tarihi vak'alarla ilintiler kurulmuş romana; "sosyolojik ve politik" (Çağan-Alver, 2002: 703) bir hüviyet böylece kazandırılmıştır.

İstanbul'a ayrı bir peyzaj kazandıran konak ve yalı kültürünün sosyal ve politik argümanlarla dolu olması, insanların erk peşinde koşup halkın önem ve değerini unutması "her devrin adamı olma" anlayışının sürekli tezahür kılınması ve bütün bunlara paralel olarak halkın uzakta sadece bir fon olarak görüntü alması, romanı kuşkusuz farklı ve çarpıcı bir noktaya taşımaktadır. İstanbul, işte bu yelpazenin savurduğu rüzgârda ve yönetim katmanlarının zamanla değişen ve oynak olan dinamiklerin kendisine sunduğu iklimlerde sahne almaktadır.

Netice itibariyle Üç İstanbul'da;

> *"II. Abdülhamit dönemi, İttihat ve Terakki iktidarı ve daha sonra İstanbul'un işgali. Dönemlere damgasını vuran olgu ise yönetici elitlerin,*

elit olup yönetimle göbek bağı kurmuş çevrelerin çeşitli ilişkileri, yönetime uzak düşmüş halk tabakasından küçük örnekler ve özelde elit tabaka ile iktidar merkezleri arasındaki derin bağlardır. Böyle bir zaman aralığında İstanbul'un üç hâli, bu üç hâl içerisinde ülkenin hâl-i pür melali ve İstanbul elitinin üç dönem içerisindeki çıkarcılığı, dalkavukluğu, çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu anlatılır."(Çağan-Alver, 2002: 704)

Yöneten, egemen elit kitle ve kısmî halk tabakasıyla oluşan ilişkiler ağıyla, Üç İstanbul romanı bir anlamda tarihi ve siyasi bir eser olma özelliğini bünyesinde barındırmakla beraber, neredeyse hemen hemen her cümlesinde ifade olunan felsefi niteliğindeki sözlerle, dönemin toplumu ile beraber evrensel insanın beşeri dramını onun genel ilişkiler ağını damıtmakta, bir başka deyişle adeta bir düşünce romanı hüviyetini de kazanmaktadır. "Eserde hakim olan tema, kendi öz değerlerini unutmuş, üstün bir medeniyete plânsız-programsız bir şekilde kapılarını ardına kadar açmış bir kültürdeki hızlı" (Kantarcıoğlu, 1988: 101) çürüme, son derece canlı, ölümsüz şahıslarla tarihin ışık hüzmesinden süzülen gerçekçi devinimlerle yansıtılmaktadır. Bu perspektiften bakınca Üç İstanbul iyi tasarlanmış ve dekoru itina ile seçilmiş ve aynı zamanda mana ve anlam değerleri yerinde yüklenmiş bir sahne olarak karşımızda değer kazanır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

Bir romanın oluşumunda şüphesiz kişiler dünyası oldukça önem arz etmektedir. Eserin olay örgüsü ve tematik yapısının kurgusuna uygun nitelikli şahısların seçimi ile roman bir anlamda kendi kalibresini ortaya çıkaracaktır. Roman türünün ortaya çıkmasından bu güne kadar geçen yüzlerce yıl boyunca gerek itibari alemden gerekse gerçek yaşamdan tasarımlanarak hayat verilen şahsiyetler, zaman zaman yazarlarını bile gölgede bırakmış ve sonsuza dek yaşamayı elde etmişlerdir. İsimleri ile yeni sıfat ve terimlerin ortaya çıkmasına sebebiyet veren bu tip romanlardaki şahısların mayalarında oluşturulan bu canlılık, çoğu zaman eserin genel enstrümanlarının önünde yer almış ve o büyük romanlar bünyelerindeki şahısların oluşturdukları güçlü armoni ile anılır olmuştur.

Bir romanın entrik kurgusunda elbette tek bir şahıs bir başka deyişle tek bir başkişinin performansı yeterli gelmeyecektir. Şahıs kadrosunda Philip Stevick'in *Roman Teorisi* eserinde ele aldığı ve tanımını yaptığı; norm, kart ve fon karakterlerin başkişi çerçevesindeki uyumu da bu minvalde oldukça önem arz eder. Bu karakterlerin romandaki misyonu ve üstlendikleri şahsiyet, olaylar di-

zisinin anlam kazanmasında ve eserin mesajının iletisindeki etkin başarıda yine yadsınamaz bir geçerlilik üstlenmektedir. Usta romancılar şahısların eserin yapısı içindeki görev yerlerini iyi ayarlayıp belirlemede başarı sağlayanlardır. Çok sesli bir orkestrayı yöneten hakimiyet gücü yetkin bir maestro gibi şahısları yadırgatmadan hareket ettirebilen yazarlar, oluşturdukları karakterlerde kişilik yapılarını sarsmadan verebiliyor ve mevcut zamanın içerisinde canlılıklarını sekteye uğratmadan yaşatabiliyorlarsa, bu kulvardaki misyonlarını iyi belirleyebilmişlerdir demektir. Bu bağlamda romandaki güçler dengesi için;

> *"romanda iki ayrı güç vardır: İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekinin gerekleriyle uzlaştırmaktır."* (Forster, 1982: 150)

ifadesi, şahıslar dünyasının üstlendikleri misyon bakımından oldukça önemlidir.

Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul romanında yapı bakımından öne çıkan temel enstrümanı "kişiler dünyası" oluşturmaktadır. Yazar gerek başkişi gerek norm ve kart karakterler yapılanması gerekse fon karakter özellikleri ile gücünü şahıslardan alan bir roman yazmıştır. Yazarın bu üç dönemde yaşamış olması ve bazı tarihi kişiliklerle yakın temas içerisinde bulunması, roman kahramanlarına gerçekçi bir portre kazandırmaktadır. Bunlara ilaveten romandaki şahsiyetlerin büyük çoğunluğunun iletişim halinde bulunduğu kişilerden tasarımlandırarak oluşturması, onlara gerçekçi bir ruh kazandırmış ve psikolojik tahlillerinin daha kolay ve inandırıcı olmasını sağlamıştır.

Her yazarın oluşturduğu karakterlerde kendisinden de bir şey enjekte ettiği, kendi yaşam deneyimlerini de o kahramana ilave ettiği söylenegelen bir gerçektir. Bu noktadan bakacak olursak roman başkişisi Adnan'ın yazarın hayat hikâyesi ile örtüşen birçok noktasının olması şaşırtıcı değildir. Mithat Cemal Kuntay'ın bir muhacir ailenin çocuğu olması, çocukluğunun Aksaray'da geçmesi bunu müteakiben hukuk fakültesini bitirmesi, özel hayatındaki çok sevdiği ve yakın dostu olan Mehmet Akif Ersoy'u, romanı; Üç İstanbul'da Adnan'ın yakın dostu olan şair Raif'in temsil etmesi, ülkenin yaşadığı ve geçirmekte olduğu askerî, politik ve sosyal olaylardan kaynaklı ekonomik sıkıntılı hayatı, yaşamının geniş döneminde yakından hissetmesi ve roman başkişisi Adnan'ın da aynı dertten sürekli muzdarip olması, yazarı roman başkişisi ile bütünleştiren temel etmenler olarak karşımıza çıkarmaktadır. Yine yazarın dinle çok yakından bir temasta olmaması ve Adnan'ın da dinî, bir kültür objesi dışında genel bir manevi değer olarak görmemesi ve derin bir hissiyat içerisinde olmaması,

kendisini başkişiye yakınlaştıran bir diğer unsurlar olarak sahneye sunmaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi yazarın; yaşadığı çevre, tarihi kişilikler, itibari âlemde tasarımlandırılanlar ve otobiyografik nitelikler, başkişi oluşumunda destek aldığı temel enstrümanlar olarak kendisini göstermektedir.

1.1. Başkişi

Roman başkişisi Adnan, Philip Stevick'in ifade ettiği gibi "değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi" (Stevick, 1988: 144) konumundadır. Türk roman tarihinde karizmatik, çarpıcı ve şaşırtıcı kişiliğiyle hafızalara kazınmış bir karakter olarak karşımıza çıkan Adnan'ın eserdeki bütün tepkisel davranışları yine Stevick'in başkişi tanımını tam anlamıyla karşıladığını iddia edebiliriz. Nitekim roman başkişisi için Philip Stevick;

> *"... Olaylar dizisi (action-fortune) bir romanda başkişinin ahlâk durumu, sosyal durumu, şöhreti, maddi varlığı, sevdikleri, sağlığı ve geçimi üzerinde durur. Olaylar dizisi, başkişinin mutluluğu veya mutsuzluğu, plânlarının başarı veya başarısızlığı ile çözüme kavuşur... Karakter, soylu veya soysuz iyi veya kötü sempatik veya nefret uyandırıcı"* (Stevick, 1988: 145-146)

olabilmektedir. Bu tanımdan yola çıkacak olursak Üç İstanbul başkişisi Adnan mevcut olan bu niteliklerin hemen hemen hepsini bünyesinde taşımaktadır. Çocukluğu yoksulluk ve fakirlik içerisinde geçen Adnan, verem ve yatalak olan annesi Naciye Hanım ile Aksaray'daki yoksul evlerinde hayata tutunmaya çalışır. Henüz sekiz yaşındayken 93 Rus Harbi'nde babası Miralay Salim Bey'i kaybeden ve akabinde anne ve teyzesiyle İngiliz Sait Paşa'nın yalısına sığınan Adnan daha sonraları Darüşşafaka'ya yerleşir. Bu elbette yoksul ve yetim çocukların eğitimlerini gördükleri bir okuldur. Buradaki eğitimini tamamlayan Adnan hukuk fakültesine kaydolur. Eğitimini başarılı bir şekilde tamamlayan Adnan, avukatlık yapmayı düşünmediği gibi memuriyeti de taşra yolu gözükeceği için istemez. *Yıkılan Vatan* adlı bir türlü bitirmeyi başaramayacağı romanını yazmaya çalışarak yazar olmayı hedefler. Çelişkiler ile iç içedir Adnan. Çoğu zaman şaşırtır insanı. Bu özelliği, kuşkusuz roman kahramanları için önemlidir. Bir başka deyişle "yuvarlak kişilere" (Forster, 1982: 112) iyi seçilmiş bir örnek olduğunu tereddüt etmeden yine söyleyebiliriz. İstanbul'un yaşadığı üç dönemde de farkındalık yaratan kişiliği ile sürekli objektiflere takılan bu çok özellikli kişi için yine Edward Morgan'ın şu tanımları oldukça etkileyicidir;

"... Çok yönlü kişiler, tüm yönleriyle yaratılmış karmaşık kimselerdir. Çok yönlü roman kişileri, bizi inandırıcı bir biçimde şaşırtabilen kişilerdir, çünkü gerçek yaşamın "hesaba kitaba uymayan değişkenliğine" sahiptirler." (Forster, 1982: 25).

Bu betimlemeler ışığından hareketle Adnan için, iç çatışmaları yoğun bir şekilde yaşadığını, sürekli şaşırtıcı refleksler gösterdiğini belirtebiliriz. Nitekim kendisi, Allah inancı taşımayan bir kişiliğe sahip olmasına karşın mezarlıklarda Allah'ı arar. Yaşamında gerçekleşen önemli olayların hepsini "tesadüf"le açıklamaya çalışır. Oysa İslam inancında tesadüfe yer yoktur. Adnan sürekli bunu dile getirerek bu çapraşık düşünce dünyasını da ifşa etmiş olmaktadır.

İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne mensup bir düşünce anlayışına bağlı olan Üç İstanbul romanının başkişisi, milliyetçi fikirlere sahip oluşu ile de bilinir. Türkçülük akımının şekillendirdiği bu ülkü Adnan'ın bir anlamda zihin dünyasını çepeçevre kuşatır. "Yaşamının anlamı ve kendi benliğinin kimliği, benliğine içine kattığı büyük bütün tarafından" (Fromm, 1996: 131) kuşatılır. Adnan'ın yaşama dönük istemleri bir anlamda İttihat ve Terakki'nin çizgisine paralel bir yapı arz eder. Daima iç çatışma ve kişilik mücadelesi içerisindeki Adnan sosyal çevresinde de bu şaşırtıcı duygularla iç içedir.

Adnan'ın çelişkilerle dolu yaşam periyodunda iletişim halinde olduğu arkadaş kitlesine bakarak da yorum yapabiliriz. Bu kişilerden Hidâyet aslında Adnan'ın iç beninin tasvip etmediği bir tiptir. Fakat bir yerlere de mevcut zamanın bu popüler isimleri ile gelinebilinmektedir. Hidayet'in sonradan görme, gösteriş budalası olması, "gündüz saraydan nemalanıp gece saraya küfretmesi", egosunu tatmin etmek için popüler şahsiyetleri konağında ihtimamla ağırlaması, mevcudiyetini; bu kalburüstü kişiliklerle kurduğu ilişkiler çerçevesinde hissetmesi kısaca her mümtaz şahsiyetçe önemsenmek istemesi önemli bir detaydır. Bu kültürel erozyonun içerisindeki Hidayet'i aslında Adnan benimsemez, onun gibi bir kişiliğe sahip olmayı kişiliğine uygun bulmaz ama içindeki önlenemez sınıf atlama arzusu, kendisini Hidayet'ten de menedemez. O, aslında, romanın ender sağduyulu ve bozulmamış ideal değerlerle donatılmış şahsiyetleri Şair Raif ve Dağıstanlı Hoca gibi arkadaşları ile bütünleşmek ister. Fakat onlar gibi olmak da Adnan'ın işine gelmez. Bir taraftan görüldüğü üzere manevi ve millî kişilik çekici gelmekte, diğer taraftan Hidâyet'in dünyevî cazibeli hayatı rüyalarını süslemektedir. Jurnalci birine bile sırtını dönemeyen Adnan bitmeyen romanı *Yıkılan Vatan* ile sığınacak bir liman ister. Dolayısı ile Adnan iç çatışmanın odağındadır. Rotasını iyice çizemeyen bir gemi gibi açık denizde

savrulmakta ve kendisine yön verecek ideal değerlere bir türlü sahip olamamaktadır. Hidayet'in kendisine bulduğu özel derslerle geçimini sağlayan Adnan, aşk kulvarında da tutarsız olacak, hercai duyguları, yön bulmasında kendisine sürekli zorluk çıkaracaktır. Tatmin olmayı bilmemesi, yükselme hırsını bir türlü dizginleyememesi, yoksulluğuna ve yatalak annesine yönelik çözüm üretememesi ve ideal bir yuvayı tercih edecek eş seçimini gerçekleştirememesi, Adnan'ın çelişkili, duygularına yön veren kişiliği ile derinden ilişkilidir.

Maliye Nazırı'nın Bozdoğan kemerlerinin bulunduğu konağa giden ve Süheyla Hanım'a, saray menşeli arkadaşı Hidayet'in aracı olmasıyla edebiyat dersleri veren Adnan'ın, güzel fakat cazibesiz, kültürlü fakat cilvesiz bu hanımefendiye ilgi duyması, sonraki gayrimeşru yaşayacağı yaşam periyodu için hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Nitekim "kültürlü olmasına karşın kadın olarak dişiliğini öne çıkaracak yetenekten" (Kolcu, 2007: 270) yoksun Süheyla'nın yerini evli olmasına rağmen Erkân-ı Harp Müşiri'nin kızı Bahriye Miralayı Hüsrev Bey'in eşi Belkıs Hanım alacaktır. Duyguları tam olgunlaşamayan Adnan, arkadaş seçiminde olduğu gibi eş seçiminde de aklî olanı değil hissî olanı veya bir başka deyişle; makul olanı değil uygun olmayanı tercih etmektedir. Yakışıklı ve karizmatik özelliğini kendince iyi kullanan Adnan, bir anlamda kendi kişiliğinin oluşturduğu prototip ile; çökmekte olan imparatorlukla beraber yozlaşan değerleri, sarsılan aile yapısını ve dejenere olan ilişkiler ağını dikkatlere sunmaktadır. Elbette bütün bu ilişkiler ağında; yoksulluğun verdiği kompleks ve babasız büyümenin kendisinde yarattığı özgüven eksikliği belirleyicidir. Bir şeyleri başarmak, sınıf atlamak, kendisini ispat ve bireysel varoluşun temel ekseni olan aşk ve sevgi kulvarında dörtnala gitmek, Adnan'ın şahsiyetine tırpan vuran unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır. Önceleri Süheyla ile evlilik hayali kuran Adnan, daha sonraları tarih dersleri verdiği Belkıs'a hemen gönlünü kaptırabilmekte; daha kadınsı, daha zarif, daha aristokrat ve çok daha çekici olan Belkıs'la -onun evli olan statüsüne rağmen- çok kolay evlilik hayali kurabilmektedir. Mevcut olan bu durum kendisini şaşırtıcı kılmakla beraber, insanın mayasında olan değişkenlik özelliğine de bir ölçüde eserde işaret edilmektedir.

Bu durum; şahıs oluşturma noktasında, Mithat Cemal Kuntay'ın insan gerçeğini yakalama çerçevesinde, tasvip edilmeyen bir kişilik de olsa canlı bir karaktere hayat verdiğini göstermektedir. Adnan'ın bu çapraz ilişkilerinde ve gösterdiği reflekslerde yadırgatıcı bir durum söz konusu olmamaktadır. O manevi değerlere yeterince bağlanamamış olmanın gereğini yapmaktadır. Her şeyi "tesadüf" kelimesi ile açıklayarak bu yöndeki boşluğunu itiraf etmektedir. Eserde sürekli bir leit motif gibi tekrarlanan bu kelime dikkat çeker.

Başkişilerde zamanla değişme sürecinin yaşandığı noktasından hareket edecek olursak, Adnan; II. Abdülhamit Dönemi'nden sonra yani Meşrutiyet

yıllarında elde ettiği siyasi erkten ötürü oldukça zenginleşir. Bir avukat olarak istemediği kadar davalar hep kendisini bulur. İş bitirici ve etkin bir kişiliktir. Artık savunduğu hayat görüşünün temsilcileri işbaşındadır. Buradan güç kazanarak Miralay Hüsrev Bey'den ayrılan Belkıs Hanım onun yeni hedefidir. Bir müddet sonra onunla evlenmeyi başaran Adnan aslında doku uyuşmazlığına dayalı bir evliliğe imza atmıştır. Belkıs belki bir dişi olarak diğer kadınlara göre birkaç adım öndedir fakat hayat standardı çok yüksek ve fazla aristokrattır. Bir diğer önemli nokta ise "babasını İttihat ve Terakki'nin sürgüne göndermesini bir türlü bağışlayamayan Belkıs'ın gözünde Adnan her zaman bir tarih öğretmeni olarak kalır ve küçümsenir." (Önertoy, 1984: 51).

Adnan'ın kadınlara karşı ciddi boyutta zaafı vardır. Belkıs'a tek taraflı bir aşkla bağlı olup gerçek anlamda kendisini seven Süheyla'ya karşı duygusal bazda ilgi duymaz. Önce Belkıs'la evlenen daha sonra ise Süheyla ile evlenecek olan Adnan, evlilik öncesinde olduğu gibi evlilik süresince de meşru olmayan ilişkiler yaşar. Evlenmeden önce umumhanede çalışan Fîlarete, Fransızca muallimi Kadri'nin eşi Zehra, tapu müdürü Senih Efendi'nin eşi Macide ile ilişki yaşar. Macide ile olan ilişkisinden bir çocuğu olur. Belkıs'la evliliği süresince yakın arkadaşlarından Moiz'in eşi Raşel'le, Süheyla'yla evli olduğu süre içinde de Nail'in eşi Bihter ile birlikte olur. Adnan'ın hem evlenmeden önce hem de evlendikten sonra evli kadınlarla yaşamış olduğu bu tarz ilişkiler salt manada şehevi tutkunun tatminine dönük birlikteliklerdir. Bu bağlamda;

> *"rastgele cinsel bağlanma yalnız bireye güçlü, fakat geçici bir rahatlama verir. Geçicidir, çünkü bu bir ilişkide olma değil, yalnızca ilişki taklidi dir. Zorlantılı cinsellik gerçek ilgi göstermenin bütün kurallarını bozar. Birey diğerini bir donanım gibi kullanır. Kişi diğerini kullanır ve onun yalnızca bir parçasıyla ilişki kurar."* (Yalom, 2014: 595- 596)

tanımını dikkate almak gerekir.

Elbette Adnan'ın mevcut olan bu pozisyonu sağlıksız bir ruh sahibi olmanın tezahürüdür. Bunların temelinde belirtildiği üzere, kendisinin bir uzvu gibi üzerine yapışan negatif nitelikler belirleyici olmuş ve bunlar kalıcı hastalık unsurları gibi ruhunda derin izler bırakmıştır. Bu noktada ne ilginçtir ki en sarsıcı olarak "Maliye Nazırı'nın mütevazı konağına üstünlük psikolojisiyle" (Güneş, 2017: 129) giren roman başkişisinin bu Mermer Yalı'daki ihtişamlı manzara karşısında sıradan bir kişi olduğunu yine kabul etmesi oldukça çarpıcıdır. O, Belkıs'ın görgü ve kültürü karşısında ezilir. Kendisini ona layık görmez. Dolayısıyla yaşadığı fakir semtin yoksulluk kokan, yetersizlik kokan atmosferi Adnan'ın üzerine sinmiş ve geçmeyen bu koku kendisini daima rahatsız etmiştir.

"Adnan, kendisindeki ve çevresindeki yeniliğin getirdiği acemiliği, köksüzlüğü, sonradan görmeliği bir türlü söküp atamaz." (Balcı, 2002: 106) Belkıs ile olan evliliği ise sevgi temeline dayanmaktan uzaktır. Dolayısıyla Adnan bütünlük oluşturmayı yakalayamamıştır. İçinde bulunduğu mekânı, statüyü yadırgamaya devam eder. Bir zamanlar aslında bilinçaltında eleştirdiği sevemediği Hidayet'in adeta boşalan koltuğuna oturmuş gibidir. Eskiden buruşuk ayakkabısı ve demode kıyafetleri ile ders verdiği konakta artık bir avukat ve kudretli bir damattır. Yeterli gelmeyen bu güç; kültür, her şeyden önce birikim ister. Adnan'da işte bu özellik yetersiz kalmaktadır. Biri tamamlanınca diğerinin boşluğu sırıtmaktadır. Belkıs'ın yine asil ve aristokrat eş arayışı ve Adnan'ı koca olarak yatak odasının dışında görememesi, onu uyuşturucu müptelası bir Rus prensin kollarına atarken Adnan'ı sabırla bekleyen Süheyla, Adnan'ın formal anlamda son eşi olacaktır.

Bu çerçevede roman başkişi bize bu eserde "hiçbir insan, bir ada değildir, yâni hiçbir insanı tam olarak keşfetmek ve haritasını çizmek mümkün değildir" (Stevick, 1988: 196) anlayışını somut bir şekilde göstermektedir. Bu açılımı, elbette sadece başkişinin kendisinde değil kendisi ile temas halinde olan bireylerde de rahatlıkla görebilmekteyiz. Roman başkişisi o dönem toplumundaki sosyolojik problemlerin ortaya çıkmasına ön ayak olduğu gibi, değişen zamanla değişecek olan insanı anlatmaktadır. Gerçi Adnan'ın ahlâki bazı değerleri sabittir ama inançlarını ilkeleri yediği zamanlar ise hatırı sayılır orandadır. Adnan, eserde; yozlaşan, dejenere olan, çöken ahlakî yapının somutlaşmış bir karakteridir. Bu noktada olumsuz portrenin yansıması için iyi seçilmiş bir ışık huzmesi gibidir.

Eserin sonunda Adnan yine yeni bir hedef belirlemektedir. Meşrutiyet Dönemi sona ermiş Mütareke Dönemi başlamıştır. Bu defa da Ankara'da mebus olma, hatta mebus olup maarif bakanlığı yapma ümitlerini beslemektedir. Bu merkezde Belkıs'tan ayrılmıştır. Belkıs'ın kötü bir sonla noktalanan hayatı kuşkusuz Adnan'ın gizli bir teselli kaynağıdır. Onun Amerika'dan gelen ölüm haberi, adeta uçaklarda bulunan karakutudaki bilgilerin silinmesi gibidir. Bir türlü eşiğine ulaşamadığı, ama o erişilmez olmanın verdiği tutkudan aldığı hazdan sıyrılamadığı bu kadın, bir anlamda ona yoksul ve muhtaç günleri hatırlatmakta, varlığı ile onun varoluş noktasına tehlike oluşturmaktaydı.

Ömrünün son döneminde eşinden ayrılan Süheyla ile evlenmeye karar veren Adnan, bir ölçüde yaşlanmış ama o hep ön planda olma egosu yakasını bir türlü bırakmamıştır. Bu defa "kara kalpaklılar"dan biri olmak için uğraşır. Saygınlık daima peşinden koştuğu ve koştukça da yalpaladığı bir statü kavramıdır. Bu arada yoksullaşmış, bütün servetini kaybetmiş, yıllar önce; "gün gelecek sana acıyarak seninle ben evleneceğim" diyerek öç alacağını belirten Sühey-

la'nın sığınmacı kocası olarak son günlerini yaşamaya başlayacaktır. Bu arada kaderin tecellisine daima "tesadüf" diyerek geçiştiren Adnan, Macide'den olma gayrimeşru çocuğu Ahmet'in -nam-ı diğer Uşak Ahmet- Alfred Cevat'ı öldürmesi davasını üzerine alıp bilmeden öz çocuğunu idama mahkûm ettirir. Bunu öğrendiğinde artık çok geçtir. Fakat çocuk af kapsamında idamdan kurtulacaktır. Ömrünün son demlerinde yine çapkınlıklarına devam eden fakat vefakâr karısı Süheyla'nın himmeti ile işyerine gidip gelebilen Adnan, o çok istediği Ankara davetini bir türlü alamayacak, saygınlığını kurtarma yolundaki son hamlesi sonuçsuz kalacak ve aileden tevarüs kalan verem hastalığı ile ömrünün sonuna kadar boğuşacaktır.

Roman başkişileri için; "değişme süreci yaşayan" kişiler tanımı, bilinen bir ifadedir. Adnan bu eserde bunu ismiyle bile gösterecek; Mehmet Adnan olan ismi Adnan Salim olacaktır. Nitekim yaşamının sonlarında açtığı avukatlık yazıhanesindeki son isim bu şekilde değiştirilir. Roman teorisinde söylenegelen bir söz vardır, denir ki; "eğer romanda bir şahsiyete karakter kazandırmak istiyorsanız öncelikle isim vermeniz gerekir" bu sözden hareketle ismini değiştirme noktasına gelen Adnan'ın sahip olduğu şahsiyetin ne denli oynak, değişken bir karakter olduğu da böylece simgelenmektedir. Nitekim eserde;

> *"Fakat Harb-i Umumi'de, yazıhanesinin kapısında hiç adı yoktu. Öyleyken, o yazıhanede zengin olmuştu. Öyleyse tabelayı değiştirmeyecekti. Fakat?...Evet, fakat bir şeyini mutlaka değiştirmeliydi. Buldu. Adını değiştirecekti: "Mehmet Adnan" "Adnan Salim" oldu. Çünkü "Mehmet Adnan" gümrük kâtibine benziyordu.*
>
> *Halbuki "Adnan Salim" hazik hekimin, muassır avukatın, büyük muharririn adı demekti."* (s. 473-474).

Görüldüğü üzere Adnan negatif ve pozitif değerleri ile başkişi oluşturma noktasında önemli bir kişiliktir. Sahip olduğu özellikler, kendisini, canlı-yaşayan biri olarak karşımıza çıkarmaktadır. Özellikle gayri meşru ilişkilerindeki pervasızlık oldukça iğreti görünse de, psikolojik tahlillerindeki gerçeklik ve özgünlük kendisinde farkındalık yaratılmasına sebebiyet vermektedir.

Eserin sonunda son eşi Süheyla Hanım'ın şefkatli kollarında ölüme giden Adnan'ın geride bıraktığı eşyalarında Belkıs'ı unutmadığı ortaya çıkmış ve ondan kalan bütün nesneler yakılarak kendisinden adeta iz bırakılmamıştır.

Netice itibariyle tamahkârlığı bitmeyen; para, kadın, mevki saygınlık peşinde amansız bir şekilde koşan Adnan, romanın başlarında karanlık ve aydınlık arasında gidip gelmiş sonraları ise adım adım karanlığa bürünmüştür. Bu de-

ğişim süreci romanın odak noktasıdır. Aslında olumsuz özelliklerini kontrol altına almasını başarabilseydi Adnan büyük bir potansiyele sahip bir kişilikti, bundan ötürü de karanlığa sürüklenişi de oldukça çarpıcı, şaşırtıcı ve hüzünlü olmuştur.

1.2. Norm Karakterler

Roman dünyasında şahıs kadrosunun önem kazanması, kuşkusuz başkişi dışındaki şahısların üstlendikleri misyonun başarısına bağlıdır. Okuyucu mevcut olan diğer şahısların gerçekliklerine de odaklanır. Onların hepsinin bir misyon üstlendikleri unutulmamalıdır. Philip Stevick'in roman dünyasına terim olarak kazandırdığı, "norm", "kart" ve "fon" karakterler, bu minvalde önem arz ederler. Bu karakterlerin olay örgüsünde üstlendikleri rol etkileyicidir. Zaten roman teorisinde hiçbir şey, hiçbir şahıs rastgele eserin içerisine giremezler. Bir amaca mutlak suretle hizmet etmeleri gerekmektedir. Hatta başkişinin değer kazanmasında, rol sahibi olmasında bu kişilerin karakter yapılanmalarının ayrıcalıklı bir önemi vardır.

Usta yazarlar bazen o kadar başarılı yan karakterler çizerler ki, başkişi kadar hafızalarda yer edinebilmekte, onlar kadar etkileyici olabilmektedirler. Modern, postmodern romanlarda da durum farklılık arz etmez. Klasik romanların aksine şahıs dünyasının bildik düzeninden çıkıp farkındalık yaratmak isteyen yazarlar bu yan şahıs kadrosunu bir şekilde eserlerindeki olay örgüsüne etkin olarak dahil ederler. Bu şahısların yapısı; sehpayı ayakta tutan diğer ayaklar gibidir, zayıf veya eksik olması dengenin bozulmasına sebebiyet verebilir.

Norm karakterlerin roman dünyasındaki açılımını, tanımını yine en somut ve nitelikli bir şekilde Philip Stevick yapmıştır. Kendisinin bu yöndeki açıklamaları şu şekildedir;

> *"...Norm karakter de, bir fon karakter gibi, romanın yapısı içinde tamamen mekanik bir rol oynayabilir veya koronun görevini yerine getirebilir; roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilir; en basit anlamda tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak için kullanılabilir. ...Hayatın bildiğimiz belli yönlerini anlamaktan duyduğumuz zevk ve rahatlamayı sağlayabilir. Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir."* (Stevick, 1988: 189)

Üç İstanbul romanında oldukça çarpıcı, romanın seyrine yön verecek kadar etkili ve önemli norm karakterler vardır. Bunların en önemlileri Adnan'ın Belkıs'la tereddütte kalıp evlilik teklif ettiği fakat ani ve beklenmedik bir şekilde reddedildiği, kaderin garip bir cilvesi olarak da sonradan eşi oluvereceği Süheyla Hanım. Bunlara ilaveten yakın arkadaşları Şair Raif ve Dağıstanlı Hoca.

Bu karakterlerden elbette Süheyla Hanım romanın başından sonuna kadar etkinliğini korumakta, sahnede yer almadığı zaman mektubuyla konum kazanmakta, sahip olduğu duruşuyla diğer kadın kahramanlara oranla farkındalık yaratmaktadır.

Süheyla Hanım aristokrattır. Edebiyat dersleri aldığı Adnan'a kalbi his duyması elbette doğal bir yaklaşımdır. Onun ücretinin yükseltilmesinde etkili olmuştur. Verici, tamamlayıcı, mütevazı ve millî-manevi yönleriyle tam bir Türk hanımefendisidir. Adnan'ı kalbindeki bütün saflıkla sever. Babasının mevki sahibi ve zengin olması kendisinin soylu niteliklerine gölge düşürmez. Görünüm itibariyle de sade olan Süheyla, elmas mücevheratları da annesinin zorlaması ile takar. Roman başkişisi Adnan'ın bütün şehevi duyguları ile birlikte olduğu kadınlara karşı Süheyla Hanım net duruşuyla, adeta tezat oluşturmaktadır. Namuslu, faziletli ağır ve soyludur. Dolayısıyla İstanbul'daki ahlâki yönden kirlenmiş hemcinslerine karşın göstermiş olduğu erdemlilikle toplum normlarına bir ışık olmuştur. Süheyla sahip olduğu hasletlerle sadece roman başkişisi Adnan'ın değil, Adnan'ın hayatına giren bütün sevgililerin de kusurlarını gösteren bir ayna niteliğini taşımaktadır. Nitekim eserde Süheyla'nın karakteristik özellikleri şu mısralarla anlatılıyor olması önemlidir;

> *"Temiz bir şey görmek isterse gökyüzüne bakan Adnan; pis İstanbul'dan Şair Raif'e, ecdat lahitlerine kaçan Adnan şimdi aradığı gökyüzünü Süheyla'nın gözlerinde buluyordu. Temiz iki göz: Bir kızın tecrübesiz gözleri!*
>
> *... Her şeye tesadüf diyen Adnan, Süheyla'nın bu haline "Tesadüf!" diyemiyordu. Güzel yüzler, ancak onlar, tesadüftü: Bu derin kalp, bu gösterişsiz zeka tesadüf olamazdı."* (s. 98-99).

Görüldüğü gibi her şeyi saplantılı bir şekilde *"tesadüf"* kelimesi ile açıklayan Adnan'ın mevcut olan bu yaklaşımına, Süheyla alternatif bir bakış açısı getirecektir. Süheyla'nın; Adnan'ın hayranı olup evleneceği Belkıs ile arasındaki zıtlık da oldukça etkileyicidir. Okuyucu Süheyla sayesinde aydınlanır ve Adnan'ın Belkıs karşısında düştüğü hayranlığın rüzgârına kapılmaz. Süheyla, Adnan'dan ve ideallerinden vazgeçmeyecek ve sonuna kadar Adnan'ın içindeki doğru adama ulaşmaya çalışacaktır. Eserde "İlaç Kokan Mektup" başlığını ta-

şıyan bölümde Süheyla, kendisi yerine Belkıs'ı tercih eden Adnan'a -gururunu bir kenara koyarak- sitemli bir mektup yazar. Orada Adnan'a kaybettiği ideallerini hatırlatmaya çalışır. Bunu yazdığı dönemde, İstanbul'da bir hastanede Çanakkale yaralılarına gönüllü yardım eden Süheyla, Adnan'ı uyanmaya davet eder. Bunda çok başarılı olamaz. Ama mektup başkişisinin kusurlarını etkin bir ağızdan anlatma noktasında yine de etkilidir. Özellikle 10 Temmuz'da Abdülhamit'in devrilmesi, İttihat ve Terakki'nin başa geçmesiyle güçlenen Adnan'a bu mektupta izah edilenlerin önemi, ayrıcalıklı bir durum arz etmektedir;

> *"...*
>
> *Kendi mahrumiyetinin içinden memleketinin her şeyini siyah görecek kadar ne fena doğmuş, fena yetişmiş bir insanım; ne de yoksulum.*
>
> *Böyleyken inkılabı tanımıyorum; bu, hakikaten 10 Temmuz'da sizin memlekete getirdiğiniz o güzel inkılap mıdır? Sizi de tanımıyorum: Siz, sahiden, 10 Temmuz'un menfaati, parayı bilmeyen toy çocukları mısınız? Fakat sizin bir çocuk kadar, bir köylü kadar güzel yüzünüz vardı; sizin tertemiz bir alnınız vardı, onlar ne oldu? İzin verirseniz Adnan Bey, size bir şeyler daha soracağım.*
>
> *1-Türk çocuklarının memleket için hudutlarda elele öldüklerinden haberiniz var mı? İnsanların memleketleri için öleceğini kabul ediyor musunuz?*
>
> *2-İktidar mevkiinden çekildikten sonra da vatanperver misiniz? Fırkanız düştükten sonra da memleketi sevecek misiniz?*
>
> *(...)*
>
> *Adnan Bey, Türk kanı çok güzeldir, onu Türk neferinin yarasında görüyorum; kaputuna, kefenine sığmayan bir dağ parçası, bir dakikanın ucunda duran bir damla kan kadar ufak manzarayla ölüyor, kayboluyor, uçup gidiyor. Bu büyük ölüm, bu kadar küçük olmaya razı oluyor; bu ne korkunç bir tevazudur değil mi? Bu bir damla kanın önünde niçin sarardınız Adnan Bey"* (s. 334-335).

Süheyla bu mektupla Adnan'a bir uyanış yaşatamasa da mektup, romanın genel atmosferine hâkim olan çürümüşlük içerisinde bir vaha niteliği taşır.

Eserin sonunda Süheyla, Belkıs'tan ayrılan Adnan'a destek olur. Yıllar önce kendisini katıksız bir şekilde sevmiş olmanın inceliği ile beraber kadınlık gururunun incinmesine mükabil belki intikam almak ona acımak hissini yaşatmak için evlenmiş olabilir fakat onun bütün yoksunluklarını da tekrar gidererek, anaç bir kadın ruhunun vermiş olduğu hislerle eşine sahip çıkıp korumaya da çalışır. Doğan çocukları Salim'e iyi bir anne olmaya çabalayan Süheyla, Ad-

nan'ın bozulan işlerinden ötürü ona maddi yetersizlik hissini yaşatmaz ve zaruri giderlerini gizliden gizliye ödeyerek tamamlar. Zor günlerin insanı olan ve soylu davranışlarını her fırsatta yansıtan Süheyla, Adnan'ın mütareke yıllarında Ankara'ya çağrılma özlemlerini de hafifletmeye gayret ederek teselli imkânları arar. Sevgisi ile bunu gidermeye çalışan Süheyla, eşi Adnan'ın ölümü ile tekrar sarsılır fakat eşinin eşyaları arasında Belkıs'ın ilk eşi ile olan fotoğrafını görünce ikinci sarsıntısı yüksek ölçekli olacak ve Adnan'dan geriye kalan bütün eşyaları yaktırarak aslında yine erdemli bir hareket yaparak geçmişte kalan bütün kirli sayfaları, en iyi arınma çözümü ile noktalayacaktır.

Romandaki bir diğer önemli norm karakter olarak karşımıza Adnan'ın yakın arkadaşı, dostu Şair Raif çıkmaktadır. Mithat Cemal Kuntay eserde Şair Raif'i "çok sevdiği" (Sanay, 2017: 83) yakın dostu arkadaşı Mehmet Akif Ersoy'dan esinlenerek yazmıştır. Roman içerisinde belki Süheyla kadar aktif görülmese de sahip olduğu duruş ve karakter yapılanması ile etkindir. Aslında roman başkişisinin ilham aldığı ve imrendiği bir kişiliktir. Fakat Adnan'ın hazcı arzuları onun gibi olmasının önündeki engeldir.

Şair Raif'in iyi bir sosyal bilimci olduğu noktasında birleşebiliriz. İnsanları iyi etüt eden, aşırı batıcı sonradan görme kişilikleri reddeden, iyiliksever, ahde vefa örneği gösteren bir karakter yapılanması ile romandaki negatif yapılı kimliklere karşı derin bir nefes aldıran dirayetli duruşuyla, saygınlık uyandıran bir şahsiyettir. Sevdiği kişileri sonsuza dek seven Şair Raif, aslında Adnan'ın içindeki temiz mayayı görmüş ve onun bozulabileceğine, arkadaşını çok sevdiği için ihtimal vermemiştir. Adnan'ın savrulan karakteri ortadadır. Fakat asıl önemli olan Şair Raif'in ona kızsa, eleştirse bile uzaktan da olsa kendisinden manevi desteği esirgememiş olmasıdır. Adnan'ın düzgün bir hayat yaşaması noktasında Maliye Nazırı'nın kızı Süheyla ile evlenmesi için Dağıstanlı Hoca'nın da manevi desteğini alarak girişimde bulunması, onun ne kadar yapıcı ve verici bir karaktere sahip olduğunun en büyük delilidir.

Sevdiği insanlarda küçük bir iyilik kıvılcımı gördü mü, onu ateşlemeye ve büyütmeye çalışan Şair Raif'in Adnan'a yönelik ilk düşünceleri de bu yöndedir. Nitekim romanda;

> *"Raif, vaktiyle Adnan'a temiz demişti; artık Adnan ölünceye kadar temizdi. O, bir adama bir defa temiz yahut pis derse, onu bundan kimse döndüremezdi. Bu kanaatini eğer vakalar sarsmak isterse, o zaman vakalara karşı gözünü kapardı; meğerki bu gözleri zorla açacak kadar vakalar kuvvetli olsun"* (s. 115).

sözleri ile tanıtımı önemlidir.

Eserde dikkat edilirse başkişi Adnan olumsuz kulvarlarda savrulurken Şair Raif'in yakınlarında olmadığını görüyoruz. Kendisinin olumlu ataklarında ise Şair Raif'in tıpkı bir başdanışman gibi yakınında bittiğine tanık oluyoruz. Maneviyatı oldukça güçlü bir karakter olan bu etkin norm karakter için eserde geçen şu sözler oldukça anlamlıdır: "... Para bilmezdi; insanlığın parasız devrinde yaşıyor gibiydi. Lakırdıya budala sükûta kibirli diyordu. Makırköyü'nde ağlayan dostu varsa, Erenköyü'nde güleni affetmiyordu." (s. 30).

Adnan, Şair Raif'in kendisine gösterdiği sıcaklık duygusunu onun kadar içten yaşamasa da Raif; Adnan'ın her şeye rağmen zor zamanlarında yanında olan arkadaşıdır. Adnan Trablusgarp'ta sürgündeyken vefat eden annesinin cenazesi ile ilgilenmiş, daha sonraki dönemlerde de Süheyla ile evlenmesi neticesinde verem hastalığı ile muzdarip olan Adnan'ı ona hissettirmeden ve rahatsız etmeden Süheyla'ya durumunu öğrenmek için sık sık gitmiştir.

"Eserde, Şair Raif sözüne sadık" (Bülbül, 2002: 53), dostlarına vefalı, zamana saygılı, dürüstlüğe inanmış, mütevazı bir hayatı tercih eden ve çok okuyan kişiliği ile mütefekkir bir portre çizmekte, duruşu ve varlığı ile -müsbet çerçevedeesere derin bir soluk vermektedir.

Dağıstanlı Hoca Üç İstanbul'un sacayağı noktasında, üçüncü önemli norm karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mithat Cemal Kuntay'ın çok dindar bir kişiliğe sahip olmadığından hareket ederek Dağıstanlı Hoca'nın olumlu bir portföy çizmesi esere önem katmaktadır. Onca çürümüş insan içerisinde Dağıstanlı Hoca'nın aydın yüzlü bir din adamı olarak görülmesi, eserde daralan havayı yumuşatıp aydınlatan bir rüzgâr olarak görülmektedir. Bu bağlamda eserlerde zaman zaman işlenen bağnaz din adamı anlayışının Dağıstanlı Hoca ile yıkılması önemlidir. Yazarın karakter oluşturmada nesnel davranması bu yapının bir neticesi olarak belirir.

Dağıstanlı Hoca sözüne güvenilir, dobra bir kişiliktir. Kuşkusuz Abdülhamit karşıtlığı da Adnan'a ve İttihatçılara sempatik gelmektedir fakat en çok farkındalık bir başka deyişle tezat yaratan yapısı ve güvenilir kişiliğiyle dikkatleri üzerinde odaklandırır;

> *"Dağıstanlı Hoca, Fatih'teki sarıklılardan ayrı adamdır. Baş açık namaz kılar. Dostları ona "ayran içen Luther" derler. Mahallesinde adı çıkmış: Bakkalın kasabın "gâvur hoca"sıdır...*
>
> *(...)*
>
> *... Maliye Nazırı mezar kadar sır saklayan Dağıstanlı Hoca'ya emniyetle içini döker, bu sayede rahatlar ve başkalarına karşı ketum kalabilirdi. Ve hocayla böyle biraz dertleşecek, sonra kızına edebiyat okutmak için*

Hidayet'in gönderdiği Adnan isminde, Darüşşafaka'dan ve hukuktan çıkan gencin nasıl adam olduğunu Dağıstanlı Hoca'dan öğrenecekti." (s. 43-44).

Dağıstanlı Hoca; sırdaş, güvenilir güç peşinde koşmayan, başkasının mutluluğundan mutluluk duyan, insanların içlerini kendisine rahatça açabilecekleri bir denge adamı olarak eserde az ama önemli bir rolü üstlenmektedir. Adnan'ın Süheyla ile evlenebilme olasılığından ötürü oldukça neşelenen Hoca ile ilgili şu ifadeler son derece net ve kendisini yeterince tanımlayan özelliklerdir;

"Dağıstanlı Hoca Adnan'ın temiz bir kızla evleneceğine o kadar sevinmişti ki, o gece kendi evinde keyfinden çocuk gibi şakalar yapan Hoca, hayretle bakan karısına bu saadetinin sebebini anlattı ve kadın kısmına her şey söylenmez kaidesini ömründe ilk defa unuttu." (s. 151).

Netice itibariyle eser boyunca duruşundan taviz vermeyen Dağıstanlı Hoca, kaderin garip tecellisi sonucu oğlu Sarıkamış'ta şehit olup meczup durumuna düşmüş olabilir fakat daima; çürümüş aydın kesimin temsilcisi durumunda olan Adnan'a, ideallerinden sapmamış gerçek bir aydın olarak ayna tutarak sosyal sorumluluğunu yerine getirmiştir.

1.3. Kart Karakterler

Romanda kişiler dünyasının zenginliğine renk katan karakterlerin en vazgeçilmezlerinden bir diğeri de kart karakterlerdir. Bu karakterler değişim göstermedikleri gibi, bulundukları pozisyon itibariyle okuyucuya sahip oldukları misyonu hemen hatırlattıkları için tahlillerinde kolay kolay yanılgıya sürüklemezler. Şahsiyetlerinde sağladıkları saf birikimleri olduğu gibi yansıtırlar. Dolayısıyla varlıkları, benlikleri çok şey anlatmaya yeterlidir. Nasıl görünmüşlerse öyle kalmayı tercih ederler.

Rezerve kişilikleri olay örgüsünün tıkanmasına engel olur. Aynı zamanda romandaki entrik kurgudaki daralmaları da zaman zaman bünyelerinde hazır tuttukları enerji ile de rahatlatırlar.

Bu karakter yapılanması ile ilgili elbette Philip Stevick'in mevcut olan şu betimlemeleri oldukça belirleyici ve yeterli gelmektedir;

"Bu tip karakterler -okuyucunun hayalinde ne kadar büyük bir yer işgal ederlerse etsinler- içinde bulundukları romanların kahramanları değildirler. Çok az roman bu tip karakterleri başkişi olarak kullanır ve bu ro-

manlar, iyi eserler olsalar da, büyük sayılmazlar. ...garip bir çeşit esnekliğe sahip olduğu halde, nısbî anlamda statik oluşudur; oyun kâğıtları arasında Jokey, her zaman sürprizlidir. Kart-karakter de, her zaman kendisidir; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi, nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer. Bu tip karakterlerin vereceği zevk, kısmen yedikleri darbelere karşı muaf oluşlarından ileri gelir; her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler." (Stevick, 1988: 187)

Kart karakterler bu özellikleri ile eserlerde köşe başlarını tutmuş ve bilinen renkleri ile adeta olayın akışını kolaylaştırmış kişilerdir. Bu nitelikleri ve yadırgatmayan özellikleri ile esere ayrı bir çeşni kattıkları bilinen bir gerçektir. "Bir kart-karakter, aynı zamanda hem komik, hem de merhamet uyandıran bir" (Stevick, 1988: 187) kişiliğe sahip olabilir. Kart karakterlerin yine roman yapısı içerisinde bilinen en temel niteliklerinden birisi de "karakterleri oluşturan kimyasal unsurlar saftır, işte bu yüzden bu karakterler, ekseriya çarpıcıdırlar. Kart karakterler, tek yoğun, canlı unsurları somutlaştırırlar." (Stevick, 1988: 188).

Üç İstanbul romanında Erkânıharp Müşiri'nin kızı olarak kendisini gösteren Belkıs, kart karakter yapılanmasına; gerek çarpıcı, gerekse etkileyici ve de olay örgüsüne seyir kazandıran kişiliği ile önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Miralay Hüsrev ile evli olan Belkıs; romanda tıpkı Süheyla gibi Adnan'dan ders alır. Edebiyatın aksine Adnan Bey'den tarih derslerini alan Belkıs, aristokrat kişiliği ve güzelliği ile Adnan'ın oldukça etkilenmesine ve kuşkusuz Adnan'ın; o zamanlar için ütopik bir düşünce olarak evli olmasına rağmen kendisi ile evlilik hayalleri kurmasına sebep teşkil edecektir. Süheyla ile evlilik hayalleri kurarken Belkıs'ın Adnan'ın karşısına çıkması, resmen olay örgüsünün ciddi bir şekilde kırılmasına sebebiyet verecektir. Süheyla ile evlenip mutluluğu yakalamasına, formal bir hayata ulaşmasına ramak kala Belkıs'ı gören ve hayatı tersine düzüne dönen Adnan'ın; mutsuzluğa gidecek yolunu; egosu ve buna paralel olarak hayat standardı yüksek olan ve bütün bunlara ilaveten de maneviyatı diğer karakteristik niteliklerinin aksine düşük olan Belkıs belirleyecektir.

Son derece şatafatlı lüks bir hayat süren Belkıs karşısında Adnan, sürekli aşağılık kompleksi hissedecektir. Onun kusursuz güzelliği ve kendi sınıfını bütün yönleri ile temsil etmesi, Adnan'a daha cazip bir hedef görülmektedir. Aşkın belki de bilinçaltındaki temel dürtüsü olan karşı cinsi elde etme hazzı, Adnan'ı sürekli tetikte bırakacak ve Belkıs'ın o erişilmesi mümkün görülmeyen kişiliği, cazibesini sürekli arttırıp yüksekte kalmasını sağlayacaktır.

Belkıs'ın Adnan tarafından beğenilmesi, Adnan'a gizli gizli hayranlık duyup onunla evlenmek isteyen Süheyla tarafından hissedilir. Netice Belkıs, "kadınların bile güzel bulduğu" bir kadındı ve kadınlık hissi, Süheyla'ya; bunu derinden hissettirecekti. Bu gelişmeyle beraber hem Adnan hem de Süheyla mutsuzluğa ve yalnızlığa sürüklenecektir. Belkıs; zarif, güzel, çok kültürlü, zengin ve her şeyden önce hayata dönük bir kişiliktir. Süheyla da kültürlüdür, onun gibi piyano çalmasını bilir, bildiği yabancı dil sayısı onun kadar olmasa da yeterlidir. Fakat Belkıs meziyetlerini bütün bedeninde hissettirebilmekte, albenisi daima objektiflerdedir. Dolayısıyla kadın zaafı son derece yüksek ölçekli olan Adnan için Belkıs'ı elde etmek, güzel ve heyecanlı bir hedeftir. Bu çerçeveden bakınca Belkıs, Adnan'ın veya bir başka deyişle Süheyla'nın Adnan'la evlenip mutlu ve huzurlu olmasını geciktirecek en önemli şahsiyettir. Aile tarafından Rum kökenli olması eserde serbest kişiliğinin natüralist bir biçimde açıklanmasına endekslenmiştir. Dominant bir kadın portföyünün en ilgi çekici olanı olan Belkıs, İttihatçıların ülke yönetimini ele geçirmeleri ve bunu müteakip babasının sürgüne gönderilmesi neticesinde zor günler geçirir. Fakat en zor günlerinde dahi yükselme ivmesini yakalayan Adnan'ın her bakımdan yine yükseğinde yine üstündedir. Eşinden ayrılan Belkıs, Adnan'la evlenecek ama bir türlü mutluluğu yakalayamayacaktır.

Üç İstanbul'da nitekim;

> *"Belkıs, yozlaşan bir tabakanın tipik bir örneğidir. ... Sonuna kadar sınıfının kadını olarak kalır, Mithat Cemal, Belkıs'ı en küçük bir uzlaşmaya yaklaştırmaz. Onu ak ve kara, bütün yanlarıyla gösterir. Belkıs, babasını İttihat ve Terakki'nin sürgüne göndermesini hiçbir zaman bağışlamaz. Adnan'ın arkadaşlarının "köylü nezaketlerinden, taşra kokan terbiyelerinden" hoşlanmaz."* (Naci, 1999: 76)

İlim meraklısı Erkânıharp Müşiri Kerim Paşa'nın kızı Belkıs evlendikten sonra konağa gelen misafirleri beğenmez. Enteresan olan ise kendisinin bu yüksek egosu, çevresindekilerde de aşağılık kompleksi yaratır. Hatta bu durum en çok eşi Adnan'ın nezdinde yaralayıcıdır;

> *"Karısının yanında Adnan da kendisini beğenmiyordu, Belkıs'ın dudaklarından kelimesiz bir Fransızca toz halinde uçar, serpilirken Adnan'ın ağzından Wiesenthal'in lugat kitabı sarkıp açılıyordu. Belkıs dudaklarıyla, Adnan avurtlarıyla konuşuyordu. Yatakta tek bir insan oldukları, birbirlerinde kayboldukları anda bile aralarından Boğaziçi haritasının mavi çizgisi geçiyordu: Biri Asya'da, biri Avrupa'da, iki kıyı idi. Yemek yerken ikisi de*

dimdik oturuyordu, fakat biri heykel gibi, biri duvar gibi dimdik! ...Çorba içerken ikisinin de dudakları sessizdi; fakat birinin dudakları gümüşün ucunu öpüyor, ötekininkiler madeni emiyordu." (s. 319).

Mütareke döneminde mal varlığını yitiren Adnan'ın durumuna bir eş olarak üzülmeyen Belkıs, Rus prens İvanoviç Nebinski ile tanışır ve uyuşturucu bağımlısı prens ile Adnan'dan boşanma sonrası evlenmeyi kabul eder. Evliliği müteakip Peşte'ye yerleşen ve paraları bitince yurda dönen Belkıs'ın hayal ve beklentileri yerle bir olur. Ekonomik sıkıntı, yoksulluk ve bu olumsuzluklara ilaveten şişmanlayarak bedeni bozulan Belkıs, soluğu New York'ta alır. Orada çorap paketleri işleyerek geçinen Belkıs kurtuluşu intiharda bulur.

Trajik bir son. Aşırı batıcı ve çürümüşlüğün içinde bedeninin güzelliği ile tutunmaya çalışan Belkıs. Beklentileri oldukça hayal kırıklığı ile geçer. Her şeye rağmen bu net özelliği ile olumsuz imajların bir birleşeni olan Belkıs, hayatının son demlerinde merhamet hissi uyandırır.

Eserin diğer dikkat çeken karakterlerinden Hidayet yine kart karakter niteliği ile ön plandadır. Bâlâ rütbesinde devlet adamlığı olan Hidayet; yine gösterişe meraklı, kültürel dejenerasyona uğramış, "gündüz saraydan nemalanıp gece saraya söven" bir tiptir. Yani ekmek yediği yere açıkça ihanet eden Hidayet'in amcası II. Abdülhamit'in yakınındadır. Padişahın sırlarına vakıf olan bu amcanın yeğeni olan Hidayet; güvenilir olmayan, fakat kalburüstü kişileri konağına sürekli davet ederek hem çok önemli kişi olma statüsünde olmak, hem de güven tazelemek için çabalayan özelliği ile tanınır. Konağına gelen kişileri şaşaalı salonunda ağırlayan ve özellikle de konağına; zaman zaman, ideal değerlerle donanmış insanların da gelmesini arzulayarak, kendi kişiliksizliğini gölgelemeyi hedefleyen Hidayet, saraya önemli şahsiyetleri jurnallemesiyle de bilinmektedir.

Özellikle mevki elde etmek isteyenler, demagoglar, karnı adamakıllı doymayanlar, hırslı olup her şey için el-etek öpmeye hazır olanlar daima onun konağındadır. Batı kültürü ile öz kültürü arasında sıkışıp Batıcı görünmek isteyen Hidayet'in; özellikle gelen misafirlerin meşrebine göre kitap seçip okuyor görünmesi, romandaki en mizahi sahnelerden biridir.

Borcunu ödeyemeyenlerin ümidi, züğürt kibar rolündeki kişilerin belki bir mevzi kazanırız ümidiyle yanından ayrılmadıkları Hidayet, Meşrutiyet Dönemi bitince, ilgi ve sahte hürmetlerin kesilmesiyle adeta kahrından ölecektir. Romanın içerisinde bulunduğu çerçevede daima bu perspektifte görünüm kazananlarla rol oynamakta, zaman zaman tebessüm ettiren zikzaklı kişilik yapısı, bazen merhamet duygusunun bile kendisine yönelik hareket kazanmasına vesile olacaktır.

Üç İstanbul romanındaki en dikkat çekici kart karakterlerden birini Sakallı Vasfi temsil etmektedir. Tapu Müdürü Senih Efendi'nin komşusu olan Sakallı Vasfi, adliye memurluğundan atılmıştır. Sürekli agresif ve saldırgan bir ruh haleti içerisinde olan ve bulunduğu ortamlarda gergin bir atmosfer yaratan Sakallı Vasfi; Hidayet'in konağında Adnan'la karşılaştığından itibaren kendisine husumet besler. Bitmeyen bir kin ve nefret sahibi olan Vasfi'nin görüldüğü yerde hemen negatif gelişmeler kendisini gösterecektir. Gerginlikten beslenen kişilere olumsuz niteliği ile somut bir örnek teşkil eden Sakallı Vasfi'nin sahip olduğu bu kindar kimliği ile ilgili Adler'in şu betimlemeleri tamamlayıcıdır;

> *"Kin, genellikle, düşmanca bir tavır takınmış olan insanların ayırt edici bir niteliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğu zaman ilk çocukluk döneminde ortaya çıkan kin duyma eğilimleri ya öfke nöbetlerinde olduğu gibi çok şiddetli bir şekil alabilir ya da huysuzluk ya da hainlik etme gibi daha yumuşak şekilde ortaya çıkabilir."* (Adler, 2017: 199)

Belirtildiği üzere kin duygusu amansız bir şekilde hainlik etme dürtüsüne dönüşmekte ve bu Adnan'ın hayatının son demlerine kadar gitmektedir.

Jurnalciliği ve hırsızlığı ile değirmenine su taşıyan Sakallı Vasfi merhametsizdir. Açlığın vermiş olduğu hararetle her gayrimeşru hareketi kendisine mübah gören Vasfi, fırsatçılığı ve acımasızlığıyla da tanınmaktadır. Nitekim romanda Vasfi şu ifadelerle tanı bulmaktadır;

> *"Adnan'ı Arap İzzet Paşa'nın kurtardığını bilmeyen Sakallı Vasfi onu üç günde hapisten çıkaran Zaptiye Nazırı'nı nihayet saraya curnal etti ve bir hafta sonra Taif'e kaymakam oldu.*
>
> *Vasfi artık namusunu bol bol satacak yer bulmuş, seviniyordu: Tâif'e sürgün giden Habibullah'a Hicaz Valisi yüz veriyordu. Vasfi hemen valiyi curnal etti ve hemen Sivas'ta bir sancağa mutasarrıf oldu."* (s. 266).

Karısı Seniha'nın da gayri ahlaki yapısı Vasfi'ye ayrı bir kulvarda eşlik eder. Karısının ölümünden bir hafta sonra Senih Efendi'nin kızı Melâhat'la evlenen Sakallı Vasfi, onun da malını mülkünü elde ettikten sonra bırakır. Son olarak, yıllarca Adnan'a karşı biriktirdiği kinini çeşitli oyunlarla Adnan'ın Macide'den olma gayrimeşru çocuğu Uşak Ahmet'in, Alfred Cevat'ı öldürmesi neticesinde avukatlığını alarak Adnan'a karşı son bir sinsi oyunun tezgâhını kurgular.

Romanda Adnan'ın çevresindeki olumsuz tiplerden birisini de Cön Türk Süleyman temsil etmektedir. Hidayet'in kıdemli dalkavuğu ve eski Jön Türk olarak

silüetini belirler. Marsilya'da düşük bir kadınla evlilik yapan Süleyman, kolay yalan söyleyebilen bir kişiliktir. Kendisi için ahlaki yozlaşmanın açıkça görüldüğü bir karakter tanımını getirebiliriz. Karısı zatürreden yatarken umumhanede basılan Süleyman, gamsız kimliğini de sürekli ön planda tutar. Adnan'ın vekilharçlığını da yapan Süleyman basit hesapların adamıdır. Belkıs'ın annesi öldüğünde cenaze masraflarından otuz altın çalan ve yine Belkıs'ın babasının tabutunun sarılı olduğu kurşunu satıp parasını bir kadınla yiyen, Uşak Ahmet'e Adnan'ın gönderdiği elli lirayı onun arabada bayılıp paspasa düşürmesi sonucu el koyan kişi hep aynı nam-ı diğer Cön Türk Süleyman'dır.

Süleyman eserde her dönemin adamı olarak karşımıza çıkar. Romanda üç ayrı dönemde; Hidayet, Adnan ve Naşit olmak üzere üç ayrı kişinin konağında çalışmış, kendisine izafe edilen gayrimeşru ilişkileri sırf paye kazansın, dillerde dolaşsın diye olmadığı halde olmuş gibi yansıtarak, karakterini oluşturan asıl mayayı bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

Eserdeki kadın kahramanlar ki bunlar çapkın Adnan'ın çevresinde dolaşanlardır ve birçoğu gayri ahlâki bir özellik taşımaktadır. Bu grup içerisinde görebildiğimiz kadınlar bazen cehaletlerinin, bazen eşlerinin kendilerini anlayamamalarının, bazen de yaşlı kişilerle evli olmalarının sonucu olarak gayri ahlaki ilişkilerin kötü birer halkaları olurlar. Çürümüş bir kentte çürümüş insanlar içerisinde onların da farklı bir reaksiyon göstermeleri elbette beklenemezdi. Özellikle sosyal bir statüye sahip olamayan bu tip kadınların varoluş süreçlerini böyle denemeleri, elbette şaşırtıcı olmakla beraber belki de fazla yadırgatıcı değildir. Sonları hep kötü biten bu kadınlar aslında gerçek anlamda sevgiyi yaşayamamış karakterlerdir. Aşkı sadece cinsellik bağlamında düşünen ve aynı düşüncenin karşı cinste de karşılık bulması sonucu sadece yatakta birleşebilen bu kişilikler, belki de romanın en hazin sayfalarını işgal etmekte, sevgiyi yeterince tadıp bilmeden savrulup gitmektedirler. Bu düşkün kadınların belki de en hazini Macide'dir. Senih Efendi'nin eşi olan Macide'nin geçmişi yanlış izdivaçlarla doludur. Yoksulluk ve fakirlik sonucu kendisine kocalık yapamayan biriyle evlenen Macide, ilk gayrimeşru ilişkisini yaşadıktan sonra bu ilişkiler ağını meşru görmeye ve sonu, Senih Efendi'nin eşi ve Adnan'ın sevgilisi olacak şekilde kendisini tecelli ettirecektir.

Kocasını Cön Türk Süleyman ve Adnan'la aldatan Macide, şehvetini bir türlü engelleyemez. Adnan'dan kocasının ölümü neticesinde hamile kalan ve ilerde fizikî olarak Adnan'a benzeyip bir cinayetin faili olacak olan Uşak Ahmet'i gizlice doğuran Macide, yaşadığı çılgın hayata gem vuramayıp, İstanbul'un külhanbeylerinden Çillî Mahmut'un ucuz sermayesi olacak ve vereme yakalanacaktır.

Eserde Halep Çıbanlı Zehra da muallim Kadri'nin eşidir. Bu kadınlar Adnan'ın iletişimde bulunduğu arkadaşlarının eşleridir. Kocası Kadri'yi sevmeyen Zehra, on üç yaşından beri beklediği erkeği Adnan'da bulmuştur. İlginç olanı Kadri ölürken Zehra'yı Adnan'a teslim edecek ve eşinin kötü sonunu hazırlayacaktır. Eserin sonunda umumhane işletecek duruma gelen Zehra, sokaklarda dilenerek hayatını idame ettirecektir.

Bu kadınların traji-komik hayatları daima merhametin gölgesindedir. Birçoğu tecrübeli zamparaların oyuncağı olmakta ve hazin bir sonu kendilerine ayarlamaktadır.

Eser, şahıs kadrosu yönünden Türk Edebiyatı'nın en güçlü ve geniş kadrosunu oluşturmaktadır. Bu şahıs kadrosunda öne çıkan karakterleri; kişiler dünyası tablosunda ülkü ve karşıdeğer çerçevesinde Kora (Korkmaz, 2002: 273) şemasıyla gösterecek olursak şöyle bir sonuca ulaşabiliriz;

	ÜLKÜDEĞER	KARŞIDEĞER
KİŞİLER DÜNYASI	Süheyla, Şair Raif, Dağıstanlı Hoca, Maliye Nazırı, Sıddık Paşa, Muallim Kadri, Naciye, Uşak Ahmet, Prens Hasan, Prenses Bahire, Prens İvanoviç, Nebinski'nin Uşak Olan Üvey Kardeşi	Adnan, Belkıs Hidayet, Sakallı Vasfi, Cön Türk Süleyman, Ataşaneval Naşit, Nail, Alfret Cevat, Moiz, Avukat Tevfik Hoca, Sacit, Macide Çıbanlı Zehra , Raşel Bihter, Seniha, Sürpuhi Filareti, Prens İvanoviç Nebinski

1.4. Fon Karakterler

Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul romanının zengin şahıs kadrosunun büyük bir çoğunluğu bu kategori altında toplanır. Eserin başarısının altında yatan en önemli unsur olan bu zengin kişiler dünyası; sahip olduğu çok geniş yelpazeli bakış perspektifleri ile romana oldukça büyük bir zenginlik katmakta ve her fon karakterin, misyonu küçük ama etkisi büyük özellikler taşıdığı görülmektedir. Üç İstanbul'da konu edilen sosyal devinim, bu karakterlerle ivme sağlamakta ve bu karakterler eserdeki olay ve şahıslara farklı bir boyut kazandırmaktadır. Fon karakterler Philip Stevick'in ifade ettiği gibi;

> *" "background characters"...bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlikler kazanabilirler, fakat ferdi anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kalırlar. Fon karakterler, sadece romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler."* (Stevick, 1988: 183)

Üç İstanbul romanındaki fon karakterleri kısaca şöyle sıralayabiliriz; roman başkişisi Adnan'ın verem hastası ve oğluna düşkün bir kadın olan Naciye, Adnan'ın hukuktan arkadaşları Moiz ve Tevfik Hoca, İbil sokağındaki evin sahibesi Uranya ve onun evinde çalışan; Adnan'ın da sık sık ziyaret ettiği ve daha sonra arkadaşı Tevfik Hoca'nın hayatını birleştirdiği Samatyalı güzel Filareti, o evde çalışan bir diğer kız Polikseni, Hidayet'in özel kâtibi Sacit, Süheyla'nın babası Maliye Nazırı Sıddık Paşa, maliyedeki odacı, mektupçu, Adnan'ın annesini muayene eden mahalle hekimi, yine Adnan ve annesinin emektarı Şefika, Maliye Nazırı'nın kâhyası Hacı Kâhya, Reji Komiseri Nuri Bey, Reji Müdürü Rambert, Amedî Hulefası'ndan Ratip, şifre mümeyyizi Sait, Hacı Hulusi Paşa, Vezir Samih Paşa'nın damadı sefaret müsteşarı Nail, Nail'in kayınbiraderi Ataşeneval Naşit, Müstantik Behçet, Burhan, Senih Efendi, Habibullah Efendi, Arif Hoca, Boşnak Sadık, Çıbanlı Zehra'nın kocası Kadri, Doktor Haldun, Süheyla'nın annesi Cemalifer, Erkanıharp Müşiri Kerim Paşa, Tekirdağlı Cemile Hanım, Belkıs'ın kocası Bahriye Miralayı Hüsrev, Emiri Efendi, Senih Efendi'nin cinsiyetini tam bulamamış kızı Melahat, Prens Hasan, Prenses Bahire, Sakallı Vasfi'nin karısı Seniha, Arap Avnullah Paşa, Hidayet'in arkadaşları Borazan Tevfik ve Muhsin, Salih, Naşit'in babası Samih Paşa, Karnik ve karısı Sürpuhi, Çilli Mahmut (Hacı Mahmut), Talat Bey, Moiz'in karısı Raşel, Naşit'in baba bir üvey kardeşi Ahmet Cevat nam-ı diğer Alfred Cevat, Adnan'ın varlığını sonradan öğrendiği konaklarda uşaklık yapan oğlu Ahmet, Belkıs'ın Adnan'dan boşandıktan sonra evlendiği Prens İvanoviç Nebinski, Rusya'nın eski büyükelçisinin hanımı Madam Çarikof, Belkıs'ın evlendiği prensin üvey kardeşi, Nail'in hafifmeşrep karısı Fatma nam-ı diğer Bihter, Hafız İsmail, Senih Efendi'nin eski uşağı Rıdvan, han kahvecisi, Habibullah'ın yeğeni, seyyah Amerikalı kadın ve onun Ermeni tercümanı, son olarak Adnan ve Süheyla'nın oğlu Salim.

Bütün bu fon karakterler içerisinde elbette bazıları ön planda rol oynamakta, olay örgüsünün aksiyonuna ivme katabilmektedirler. Bu şahıslardan; Sakallı Vasfi'nin eserin başından beri Adnan'a kin gitmesi sonucu ona idam kararı çıkarttığı Macide'den olma gayrimeşru çocuğu Ahmet, eserdeki en trajik sahnelerin sergilenmesini üstlenir; kendisini hırsızlıkla itham eden ve sürekli küçük düşüren Alfred Cevat'ı öldürür ve yaşının küçük olmasına mukabil öz babası Adnan Bey tarafından idama mahkûm ettirilir. İdamdan mütareke sonrası kurtulan Ahmet suç ve cezanın kimde olduğunu okuyucuya sorgulatır.

Netice itibariyle romanın şahıslar dünyasının zenginliğine ve çeşitliliğine yönelik olarak birçok yorumlar söz konusu olmaktadır. Cevdet Kudret; "o kadar ki sözü edilen olayların ve kişilerin birçoğu çıkarılıp atılsa, eserin yapısında hiçbir aksama" (Kudret, 1987: 443) olmaz tarzındaki yaklaşımı; ilginç olmakla beraber çarpıcıdır. Bu gerçekten de şahıs dünyasındaki kadronun çok yapılı oluşuna işaret etmekle beraber, o dönem dünyasını ve ayrıca insanın evrensel anlamdaki doğasının etüdünü, çok iyi nüfuz edilmiş bu zengin kadro ile öğrenilip fark edilgini de kabul etmemiz gereken önemli bir noktadır.

Üç İstanbul şahıs kadrosunun çeşitliliğine rağmen, tutarlılık açısından bir bütünlük arz eder. Romandaki kişiler dünyası; canlı, gerçekçi ve yaşayan karakterlerden oluşmaktadır. Eserde tarihi bir sürecin ele alınmasıyla beraber, konuların bütünüyle bu siyasi ortamın havasına girerek donuklaşmadığını görürüz. Şahısların büyük çoğunluğunun yozlaşma eğiliminde olmuş olmalarına rağmen, canlı ve hareketli yaşamları ile romanı ilgi çekici kılmaları önemlidir.

Karakterlerin çoğu, İstanbul'un zengin bürokrat kesiminden seçilmiş olsalar bile; Muallim Kadri ve karısı Zehra gibi düşük gelirli insanların hayatlarına da değinildiği görülür. Özellikle şahıslar içerisinde farklı din ve milletlerden insanların başarılı bir armoni içerisinde yansıtıldığı dikkatlerden kaçmaz.

Roman şahıslarının görünümleri de eserde aynı bir çeşni katan özellikler olarak kendisini gösterir. Kadınların birçoğunun kuşkusuz ahlâki yönden düşük gösterilmesi, onlara bir haksızlık yapıldığının göstergesi kabul edile bilinildiği gibi, büyük oranda çoğunun güzel ve zarif tanımlarla belirtildiği de gözlerden uzak tutulmamalıdır.

Üç İstanbul'da genellikle şahısların tanıtımında, klasik bir yöntem olan blok ifadelerle aktarımlarının sağlandığı görülür. Özellikle yazarın şahsi gözlemlerinin farkındalık yaratması, ilginç benzetme ve sıfatlarla onlara bakması ve aynı başarıyı iç dünyalarını yansıtırken de göstermesi, onların gerçekçi ve canlı görülmeleri için yeterli olmuştur.

Eserin hacminden dolayı bazı yerlerde gevşeyen iç örgüye rağmen anlaşılır bir olay örgüsü; mekânla şahısların bütünleştirildiği, çeşitli anlatım tekniklerinin uygulandığı, özellikle de şahıs kadrosu çarkının sorunsuz işlediği sağlam bir yapısı vardır. Devrin özellikleri şahısların nitelikleriyle gerçekçi ve başarılı bir şekilde örülmüştür. Adnan, Belkıs ve Süheyla üçgeninde gelişen hazin bir aşk temasının işlenmiş olması da esere özel bir ayrıcalık katmaktadır. Bu çerçevede Üç İstanbul sahip olduğu zengin, çok yönlü ve katmanlı kişiler dünyası ile yıllarca zirvede kalmaya ve tartışmaların odağında bulunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

ADLER, Alfred (2017), **İnsan Tabiatını Tanıma**, (Çev. Ayda Yörükân), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

BALCI, Yunus (2002), **Türk Romanında Aydın Problemi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

BÜLBÜL, İbrahim (2002), "Üç İstanbul Romanında Fikir ve Edebiyat Dünyamızın Gerçek Temsilcileri", İletişim/Kuram ve Araştırma Dergisi, s. 14.

ÇAĞAN, Kenan - ALVER, Köksal (2002), "Üç İstanbul Ya da Bir Çözülüşün Zayıf Halkaları", **Hece Dergisi**, Y.6, s. 65/66/67.

FROMM, Erich (1996), Özgürlükten Kaçış, (Çev. Şemsa Yegin), Payal Yay., İstanbul.

FORSTER, Edward Morgan (1982), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

GÜNEŞ, Elif Öksüz (2017), "Mithat Cemal Kuntay'ın Kültür ve İktidar İlişkisi Bağlamında "Üç İstanbul" Romanında Mekan", **Romanda Mekân**, (Editörler: Ramazan Korkmaz - Veysel Şahin), Akçağ Yay., Ankara.

KANTARCIOĞLU, Sevim (1988), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

KOLCU, Ali İhsan (2007), **Milli Edebiyat II Nesir**, Salkımsöğüt Yay., Konya.

KORKMAZ, Ramazan (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler" **Scholary Dept and Accuracy**, Grafiker Yay., Ankara.

KUDRET, Cevdet (1987), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman C. II**, İnkılâp Yay., İstanbul.

KUNTAY, Mithat Cemal (2017), Üç İstanbul, Oğlak Yay., İstanbul.

NACİ, Fethi (1999), **Yüzyılın 100 Türk Romanı**, Adam Yay., İstanbul.

ÖNERTOY, Olcay (1984), **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.

SANAY, Ayşe Belkıs (2002), **Mithat Cemal Kuntay Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Kültür Bakanlığı Yay.,, Ankara.

STEVİCK, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

YALOM, Irvin (2014), **Varoluşçu Psikoterapi**, (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yay., İstanbul.

ATEŞ AĞACI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

Nurullah ÇETİN[*]

GİRİŞ

Sâmiha Ayverdi, 1905 yılında İstanbul'da doğar. Annesi Fatma Meliha, babası ise Yarbay İsmail Hakkı'dır. Baba tarafından Ramazanoğullarına, anne tarafından ise Gül Baba'ya dayanır. Çocukluğu Şehzadebaşı'nda geçer. İttihat ve Terakki, Mütareke ve işgal ve Cumhuriyet dönemlerini görüp yaşamıştır. 1921'de Süleymaniye İnas Nümune Mektebini bitirdi. Kendi kendini yetiştirdi. 16 yaşında bir kaymakamla evlendi, ancak 5 yıl sonra anlaşamadığı eşinden ayrıldı. Herhangi bir işte çalışmadı, kendini sürekli okuyup yazmaya verdi.

Yüksek Mimar Dr. Ekrem Hakkı Ayverdi onun ağabeyidir. İnsan ve toplum sorunlarına kafa yormuştur. Fransızca bilir. Doğu Batı klasiklerini iyi okumuştur. Fatih'te Altay Ümm-i Ken'an Dergâhı'nın şeyhi Kenan Rifaî'den etkilenmiştir. Onun kanalıyla özellikle Ahmederrifaî, Mevlana, Yunus, Muhyiddin-i Arabî, Sadi, Hafız-ı Şirazî gibi Doğu klasiklerine çok bağlıdır.

Mutasavvıftır. Köklü İstanbul kültür ve medeniyetinin, bilgi ve görgüsünün iyi bir temsilcisidir. İstanbul'da öz bir ifadesini bulan Müslüman-Türk kültür ve medeniyetinin sözcülüğünü ve aktarıcılığını yapmaya çalıştı. Osmanlı Devleti'nin yıkılış ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarını görmüş, Millî Mücadele'ye katkı sağlamıştır.

Sâmiha Ayverdi, *millî tarih* ve *millî kültürün* savunucusu olmuştur. Bir bakıma tarih ve İstanbul yazarıdır. İstanbul medeniyetine âşıktır. Temel değerleri iman, tarih, vatan ve millettir. Fetih Cemiyeti, Türk Ev Kadınları Derneği, Kub-

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-mail: ncetin64@hotmail.com

bealtı Akademisi gibi derneklerde etkin görev almıştır. Etrafında oldukça geniş bir hayran ve dost halkasına sahip olmuştur.

Sâmiha Ayverdi'nin 8 romanı, 1 hikâye kitabı vardır. Romanları: *Aşk Budur* (1938), *Batmayan Gün* (1939), *Ateş Ağacı* (1941), *Yaşayan Ölü* (1942), İnsan ve Şeytan (1942), *Son Menzil* (1943), *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944), *Mesihpaşa İmamı* (1946) adını taşırken hikâyeleri ise; *Mabedde Bir Gece* (1940), *Mezarcı* (1946), Şöhret Dadı (1946) ve *Dört Kapı* (1946) dır.

Eserlerinin çoğunda çocukluğundan itibaren duyup öğrendiği ve tecrübe ettiği bilgiler değişik oranlarda yerleştirilmiştir.

Romanları genellikle tezlidir. Daha çok madde-mana-insan kavramları etrafında örer romanlarını. Madde ve mana çatışması ana eksendir. Maddeye karşı manayı öne çıkarır. İnsana, dünyaya, kâinata tasavvuf açısından yaklaşır.

Romanları fikir ve duyguların olay kurgusuna dönüştürülmüş halidir.

Romanları genellikle mistik bir yolculuk sürecine bağlı olarak kurgulanmıştır. "Mistik yolculuk" motifi temel bir olgudur.

O, Allah'a ulaşmada, onu bulmada aşkı başlıca kılavuz olarak görür. Tasavvufi anlamda insan-ı kâmil olmak yani mükemmel insan olmak amaçtır. Bu da aşkla olabilir. Beşerî aşktan ilahî aşka geçiş sürecini romanlaştırır. Divan şiirinde çokça işlenen ilahî aşk motifini modern roman kurgusu içinde yeniden yorumladı.

Geleneksel Türk tahkiyesinin başlıca metinleri olan Leyla ile Mecnun, Hüsn ü Aşk gibi hikâyelerinin barındırdığı temel yaklaşımları, duygu, düşünce ve motifleri günümüzde canlı olarak yaşanan gerçek hayat sahnelerine dönüştürdü. Bir bakıma onları roman kurgusu içinde modernize ederek yeniden üretti yani kalıcı olan evrensel nitelikli soyut millî ve manevî değerlerimizi daha somutlaştırıcı bir çaba ortaya koydu.

Sâmiha Ayverdi romanlarında ve diğer eserlerinde genellikle ihtiras, gurur, benlik, şehvet, maddecilik, dünyaya taparlık, şöhret, gösteriş, tüketime dayalı eğlence gibi insani özden sapmaları irdeledi. Materyalist bir dünya görüşüne, maddeci bir hayat anlayışına karşı İslam kaynaklı manevi değerlere ve kutsallara, İslam imanının tek gerçek değer oluşuna vurgular.

Osmanlının tarihî kültür birikimi içinde bizi biz yapan zihnî ve ruhî dinamizmi diriltmeye çalıştı. Millî ruhumuza göre estetize edilmiş zarif, derinlikli hat, tezhip, ebru, vitray, mimari gibi güzel sanatlarımızın, Türk-İslam milliyetinin adeta bir dantel gibi işlediği, bize özgü bir hayatın yaşandığı Boğaziçi medeniyetini, kaybedilen, unutturulmaya çalışılan, red ve inkâr edilen hatta aşağılanan, itibarsızlaştırılmaya çalışan şanlı Türk tarihinin yazarı oldu.

Geleneksel olanı, geçmişi, tarihsel kültür ve medeniyet birikimimizin yeniden üretilerek günümüze nasıl taşınabileceğinin derdindeydi. Tarihe salt nostaljik bir tavırla bakmadı. Batının batıl medeniyetine karşı sahih bir Türk-İslam medeniyetinin yeniden, yeni şartlarda nasıl diriltilebileceği üzerinde kafa yordu.

Yazar anlatılarında yer alan kişileri genellikle kendi çevresinden alır. Hocası Kenan Rifaî pek çok romanında değişik isimlerle zikreder

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinin temelinde İslâm mistisizmi önemli bir düşünce olarak yer alır. Ayrıca dünya görüşü, yaşama biçimi unsurlarına dayalı sosyal çözülüş de onun romanının temellerinden birini oluşturur.

Özellikle değişik düzeylerde batılılaşan kişilerle millî ve manevî temellere bağlı kalan kişilerin ve değer yargılarının çatışmalarına yer verilir. Sosyal çözülüş genellikle aile özelinde sergilenmeye çalışılır. Doğulu ve Batılı düşünürlerden pek çok alıntılar yaparak romanlarını zenginleştirir. Modernizmin ve batılılaşmanın Türk milletini, özellikle genç ve eğitilmiş kesimini kendisine, yerli, millî, İslamî değerlerine, Müslüman Türk kimliğine nasıl yabancılaştırdığını çok boyutlu olarak inceledi.

Millî ve İslamî değerler bazında ortaya çıkan çürütücü kozmopolitizme karşı Türk-İslam kültür ve medeniyetinin diriltici umdelerini yeni bir bakışla irdeleyip sergiledi.

Sahih, münevver bir Türk aydınıdır.

O bütün eserlerinde Batıdan bize gelen çarpıtılmış düşünce, yaklaşım, zihniyet ve kavramlara karşı mücadele etti. Materyalizme karşı tasavvufu, kozmopolitizme karşı Türk-İslam kimliğini, Oryantalizme karşı gerçek millî tarihi ve kültürü, misyonerliğe karşı Hak din İslam'ı, enternasyonalizme karşı Türk milliyetçiliği değerlerinin yazarı oldu.

Yazar 1938'den itibaren yayınladığı eserlerinde hocası Kenan Rifai'den dinlediklerini, onunla sohbet eder gibi bir kurgu içinde yer verir.

1. *Ateş Ağacı* Roman Hakkında Genel Bilgi:

Sâmiha Ayverdi'nin *Ateş Ağacı* romanı 1941 yılında yayınlanır. Roman, bir yolculuk romanıdır. Merkeze iki kişinin yolculuğu konmuştur. Her iki kişinin de manevi değer arayışı yolculuğu motifi alınmıştır. Tarikat yol demektir. Tasavvuf, kişinin kalbî derinlik ve aşk yoluyla Allah'a doğru giden yolculuğu sürecidir. Dolayısıyla bu roman, tasavvufî bir yolculuk romanıdır. Çıkış noktası da materyalizme tepkidir. Hem Cemil hem de Madam Juliette Maurain mad-

deden kaçıp manaya doğru bir yolculuğa çıkmışlardır. Cemil, kendi özel arayışı ile hakikate ulaştı. Juliette de Cemil vasıtasıyla saf, soyut, manevi hakikate kavuştu. Yani her iki yolculuk da aranan değeri bulmakla sonlandı. Yolculuk mutlu sonla bitti.

Başkişi olan Cemil, küçük yaşta yetim ve öksüz kalmış. Onu zengin olan amcası büyütmüş, Avrupa'da okutmuş, İstanbul'da bir bankaya şef olarak yerleştirmiştir.

Zenginlik, gösteriş, hükmetme ve makam ihtirası olan bu amca, bu isteklerini yeğeni üzerinden gerçekleştirmeyi kurar ve onu sosyeteden zengin bir gazetecinin kızıyla evlendirip ünlü bir politikacı yapmayı kurar. Ancak Cemil'in amacıyla amcasının hedefleri birbiriyle uyuşmaz.

Cemil, sahip olduğu zengin maddi imkânları ve etrafındaki kozmopolit, batıcı, tüketim ve eğlence merkezli sosyete hayatını tatmin edici bulmaz. Maddeci bir hayatın yetersizliği onu mana arayışına, daha soyut, daha manevi, ilahî ve kutsal değerler adına bir hayat yaşama arayışına iter. Hayatına değerli bir anlam yükleyecektir.

Bu amaçla radikal bir karar alır ve İstanbul'daki bütün maddi imkânları ve sosyete çevresini bırakır, İzmir'de teyzesinin taşralı kızı Kadriye ile evlenir ve Bursa'da bir ilkokul öğretmenliği bulup oraya yerleşir. Bir bakıma İstanbul'dan Bursa'ya yolculuk, merkezden taşraya, maddeden manaya, yapma olandan doğal olana, yalandan hakikate kaçmıştır.

Ancak Bursa'da hem İstanbul sosyete hayatına benzer bir çevre, hem de saf Anadolu çevresi arasında gider gelir. Bu arada Bursa'ya gelen jeolog ve gazeteci Juliette adında bir Fransız hanıma mihmandarlık yapar. Aralarında aşk gelişir.

Cemil onu muhatap alınabilecek entelektüel bir figür olarak görür, aşk ve hayatın anlamı gibi konuları konuşurlar. Kadın Cemil'in eşi Kadriye'nin geleceğini öğrenince onunla karşılaşmamak için Bursa'dan ayrılır, Fransa'ya döner.

Cemil de mana arayışındaki iç yolculuğunu büyük ölçüde tamamlamış, hayatın anlamı olan öz hakikati, saf gerçeği bulmuş olarak İstanbul'a döner. Bu arada Juliette'in ölüm haberi ve hatıra defteri gelir.

Hatıra defterinde Juliette'in de gerçek aşkı ve Allah aşkını Cemil vasıtasıyla bulduğu bildirilmiştir. Cemil ve Juliette birbirlerine olan aşklarından ilahî aşka intikal etmişlerdir. Bir bakıma Leyla İle Mecnun hikâyesi, modern roman kurgusu içinde yeniden üretilmiştir.

Romanın adı olan *Ateş Ağacı*, *Kur'an*'da da belirtildiği gibi Tur Dağı'nda Hz. Musa'ya Allah'ın ateş şeklinde tecelli edişine bir göndermedir. Romanda bu ilişki şöyle kurulur;

"Vadi-i Mukaddes'te Musa'ya Allah'ın niçin ateş suretinde göründüğünü şimdi anlıyorum. Musa'nın o zaman ateşe ihtiyacı vardı. Zira doğurmak üzere olan zevcesine ateş lazımdı. Musa karşıdan beliren ateşe doğru gittiği zaman bunun bir ağaç, bir Ateş Ağacı olduğunu gördü ve ağacın; 'Ben senin Allah'ınım' dediğini duydu. Belki de Allah ona böylece talebi suretinde görünmeseydi Musa oraya bu kadar şevkle koşup gitmeyecekti.

Bu hikmetin benim maceramla sıkı bir münasebeti var. Ben de büyük ve yakıcı bir aşka şiddetle muhtaç olduğum gün talebimi insan suretinde gizlenmiş görerek ona koştum ve atıldım. İşte bu hengâmededir ki insan aşkıyla Allah aşkını birbirine karıştırdım, bir bardak suyu denize döktüm." (s.144).

2. Romanda Kişiler Dünyası

2.1. Başkişi/ Merkezî Kişi

Ateş Ağacı romanın merkezî kişisi Cemil'dir. Canoğullarının tek evladı olan Cemil, babasını 3, annesini 12 yaşında kaybeder ve evladı olmayan amcası tarafından büyütülür. Amcası onunla fazlasıyla ilgilenir. Hatta anne ve babasından kalan bütün serveti Cemil'e verir.

Cemil 2 sene evvel tahsilini bitirip iktisat ve hukuk doktoru olarak Avrupa'dan döner. Bir bankaya şef olarak işe başlar. Amcası onu siyasette yükseltmek için uğraşır ama o şöhret ve mevki düşkünü değildir. Bankaya işe girer ama orada mutlu değildir. Bankanın mekanik işlerini kendi yaratılışına uygun bulmaz. Bir buçuk yıl buraya devam eder.

Amcası Cemil'i zengin bir gazete sahibinin kızıyla evlendirmek ister. Ancak Cemil, zengin gazetecinin kızını almaz. Amcası ayrıca yabancı kültürle beslenmiş, atalarının tarihî mirasını reddetmiş kızları tavsiye eder. Ama o hiçbirini kabul etmez. Onlardan usanmış ve iğrenmiştir. Cemil, etiyle yaşayan bir kadınla değil, içiyle yaşayan bir kadınla evlenmek ister.

Cemil, İzmir'e gidip teyzesinin kızı Kadriye ile evlenir, sonra Bursa'ya ilkokul öğretmeni olarak gider. Bursa'daki evinde yatak odasında bir karyola ve bir de dolap vardır. Konfor ve ihtişamdan usandığı için Bursa'da sade bir hayatı tercih eder.

Bursa'da ilkokul hocalığını büsbütün boş kalmamak, toplumla bağını koparmamak için istemiştir. Cemil İstanbul'dan Bursa'ya adeta kaçmıştır. O aslında körükörüne yaşanan hayattan, kof ve değersiz kıymetlerden, kucağına düşen kadınlardan, kucağına düşürülmek istendiği dağdağalı işlerden kaçmıştır.

Romanın merkezî kişisi Cemil, hakikati, madde ötesini, manayı, asıl olanı ve özü arayan, kabuktan sıkılan bir tiptir. Hayatına anlam yükleme arayışındadır. İçinde bulunduğu para pul, şöhret, eğlence, tüketim, gösteriş hayatı onu mutlu etmez. İçine doğup büyüdüğü aristokrat, kozmopolit, paradan, şöhretten, gösterişten başka bir değer tanımayan yoz toplumsal ortamdan kaçar; soyut, manevî değerin, özün, hakikatin peşine düşer.

Tüketici, eğlenceden başka bir amaç taşımayan maddeci bir hayata karşı pastoralliğin, doğal olanın, saf ve temiz değerlerin peşine düşer. Bu bağlamda İstanbul eğreti, geçici, uçup gidici, maddeci, yüzeysel tüketici dünya görüşünün, Bursa ise doğal, saf, temiz, hakiki değerlerin sembolü olarak alınmıştır.

Bu iki şehir değerler bakımından birbirine karşıt iki mekân olarak alınmış. Cemil'in İstanbul'dan Bursa'ya kaçışı aslında maddeden manaya, sahteden hakikiye, kabuktan öze, geçici olandan kalıcı olana kaçış demektir.

Cemil'e göre hayatın anlamı, yüksek mevkili bir iş sahibi olmak, siyasette yükselmek, salonların, kadınların gözbebeği olmak ya da bir zenginin kızıyla evlenmekten ibaret değildir. Ona göre insan yalnız fizyolojik buyrukların emrinde olan bir yaratık değildir. İçgüdülerin ve menfaatlerin esareti, ona göre en zalim, en kopmaz bir kementtir;

> *"Biz insanlar bu dünyaya kaybımızı bulmak için geldiğimizi unuttuk, vaktimizi ve kendimizi hayatın gelişi güzel ve iptidaî kıymetleriyle israf ediyoruz. Çoğumuzda tahta atını kamçılayan, çamurla evler, fırınlar yapan çocukların, kendilerince manalı fakat büyüklerce gülünç olan iddialı zevkleri var."* (s. 56).

Ona göre hayat doğmak, büyümek ve ölmekten ibaret değildir. İşte o doğumla ölüm arasındaki kısacık ömrü, basit ve değersiz kıymetlere bağışlayan insanlardan kaçar. Onun amacı, gönlünü arındırmak ve ulu kişi olmaktır.

Cemil, hayvanlık duygularını dizginleyerek insanlık sıfatına liyakat kazanmak ister. İnsandaki hayvani duygular endişe, akıl ve iradeyle dizginlenmelidir. Modern bilim ve teknoloji, maddi ilerleme, insanı maddi anlamda ilerletmiş ama manevi anlamda geriletmiştir. İnsanlık bakımından modern insan, hep gaddar, hep zalim, hep hunhar, hep hilekâr olarak kalmıştır.

Cemil, İstanbul'dan kaçıp Bursa'ya giderek aslında yüklü ve sadece dünya kokan bir hayattan; basit, sade ve tertemiz bir âleme dönmüştür. İstanbul'dan Bursa'ya; Anadolu'ya kaçışı, tıpkı selin önüne katılmış bir kimsenin bir ağaç kütüğüne, bir kayaya tutunarak sahile çıkışına ve dinlenişine benzer. İstanbul'dan Bursa'ya kaçışından memnundur.

2.2. Hakikat ve Mana Arayıcısı Kişiler: Normlaşan Kimlikler

Madame Juliette Maurain

26 yaşında kocası ölmüş dul bir kadındır. Fransız jeoloji âlimi ve aynı zamanda *Petit Parisien* gazetesinin de yazarıdır. Anadolu'nun jeolojik bünyesini görmek ve gezip dolaşmak için Türkiye'ye gelir. 10 günlüğüne Bursa'ya uğrar.

Cemil onun tercümanlığını ve kılavuzluğunu yapar. Zamanla Cemil ile birbirlerine âşık olurlar. Ancak aşklarını birbirlerine tam olarak açamazlar. Cemil onu kendisi için kültürel açıdan denk görür. Kadriye'de bulamadığı fikrî, felsefî, kültürel derinliği onda bulur. Konuşabileceği, anlaşabileceği, ruhen uyuşabileceği bir kadındır.

Zira her ikisi de bir bakıma mana arayışındadırlar. Madde ve aşk gibi konuları derinlemesine konuşabilirler. İkisi de hayata anlam kazandırmada maddenin yetersizliği karşısında kendilerini ruhen, kalben, aklen, fikren tatmin edecek bir mana arayışı içindedirler. Mana, soyut, hakikat arayışında buluşurlar ve bu konuda aralarında bir uyum ortaya çıkar. Cemil bir bakıma kendi yarısını Juliette'te bulmuştur. Ancak ayrılırlar ve daha sonra Juliette ölür.

2.3. Batıcı, Maddeci, Kozmopolit, Alafranga Kişiler: Kart Karakterler

Romanda bu özelliğe uyan İstanbul Sosyetesinden uzun uzun bahsedilir. Bunlar, zengin, şımarık, tüketici, eğlenceye düşkün Müslümanlık ve Türklük değerleri kalmamış, batılı hayat özentisinde olan salon kadınları ve erkekleridir. Sosyete ortamı, briç masası altında bacak avcılığı yapan, hoşlandığı adama bir hücum taburu kumandanı tavrı takınan kadınlarla doludur.

Romanda maddeci tipi temsil ettirmek üzere yazar, şu kişilere yer vermiştir.

2.3.1. Tek Boyutlu Yıkıcı Erkek Türevler:

Şevket Bey

Cemil'in amcası Şevket Bey, zengin bir adamdır. Çocuk ruhundan anlamaz. Zengin olduğu için gençliğini çalışmadan geçirmiş, gezip eğlenmiş. Ancak yüksek makam ve mevkilere gelme arzusunu gerçekleştirememiş, bunun için yeğeni Cemil'i okutup devlet memuriyetinde yüksek makamlara taşıma isteğinde olmuştur. Şöhret ve mevki hırslısıdır. Yeğeni Cemil'i siyasette sivriltmek için uğraşır.

Bencil ve mekanik bir adamdır. Yaşadığı çevre tüketici, eğlenceye, konfora, zenginliğe, gösterişe önem veren maddeci bir çevredir. Kumarbazdır. Hiç

çocuğu yoktur. Cemil'i çocuğu gibi görür. Cemil'e o kadar sahip çıkar ki onun mesleğini ve eşini bile kendisi seçmeye kalkar.

Şevket'e göre hayat, çok para kazanmak, çok harcamak, şöhretli bir meslek sahibi olmak, gösterişli bir hayat yaşamak, yeyip içip eğlenmek, hoşça vakit geçirmektir. Şevket makam sever, bencil ve mekaniktir. Hazcı, hedonist, maddeci bir adamdır.

Bursa Valisi

Rasim Bey akıllıdır. Sorunları dürüstçe ve ustalıkla çözer. Akşama kadar resmî işlerini dürüstçe yapar, akşam olunca da özel zevk çevresine döner. Evine dosya ve evrak götürmez. Yaşı elliden fazladır. Meclislerinde eski İstanbul'un sazlı, nükteli, rind karakterinde açık kalmış bir pencere vardır. Cemil'in eski bir baba dostudur. Rakı sofrasında eğlenir. Alçakgönüllüdür. Akşam eğlence ve sohbet meclisleri kadınlara da açıktır. Eşraflık iddiasıyla köylüye eziyet edenleri cezalandırır. Hoşsohbet, cevval, becerikli bir adamdır.

Rasim Bey Bursa'da eğlenceli, kadınlı erkekli serbest, rahat bir modern hayat yaşayan, saza söze, içkiye yer veren yine maddeye dayalı bir salon hayatı yaşayan birisidir. Cemil'in İstanbul'daki amcasının bir yönüyle Bursa'daki türevidir. Valinin meclislerinde Cemil'in İstanbul'daki kendilerinden kaçtığı yüzeyde ve kabukta yaşayan, hayatı gözüyle algılayan, eğlence ve tüketimden başka bir derdi olmayan kozmopolit kadınlar vardır.

Şevket Bey ve eşi ile Vali Rasim Bey ve eşi arasında büyük bir benzerlik vardır.

Menfaatçi Yıkıcı Tipler:

Memur: Kişisel menfaatlerinden başka bir insani değer tanımaz. Cemil'in İstanbul'da bankada çalışırken memuru olan bir kişidir. Bursa'da Cemil'i görünce tanımazlıktan gelir, selamını almaz, başını çevirip çeker gider. 2 sene beraber çalışmışlardır. Cemil banka şefliğinden ilkokul öğretmenliğine düşünce itibarı da düşmüş olur. Adam önceleri Cemil'in makamına saygı duyuyordu. O makam gidince görmezden gelir.

Müdür: Cemil'in Bursa'da öğretmenlik yaptığı okulun müdürüdür. Şişman, zekâsız, bön bir adam görüntüsü vardır. Göründüğü gibi ne saf ne de akılsızdır. Safdillik maskesi altında ışıl ışıl yanan bir zekâsı vardır. Akıllı ve zekidir. Kimse ile görüşmez, emekli olacaktır.

Huzursuz Entelektüel Tip:

Kitapçı İzzet Efendi. Bursa'nın Kütüphanesi mahiyetindedir. Kitapçılığı ticaretten ziyade zevk için yapar. Değerli eserleri büyük paralar vererek satın alır. Dükkânında bir ticarethaneden ziyade ağır başlı bir kütüphane edası vardır. Eline geçen her kitabı okur. Hayat felsefesi kararsız ve değişkendir. Okuduğu binlerce kitabın hepsinin insanların ruhları gibi hasta ve sakat olduğunu söyler.

Ona göre kitaplarda hakikat bulunamaz. Hepsi birbirine zıt sözlerle doludur. Kitaplarda aradığını bulamaz. İzzet'in dört elle tutunduğu kuvvet akıldır. Hayatı karanlık bir yola benzetir. Hiç kimsenin zandan kurtulamayacağını söyler. Hayatın yalnız ışıksız cephesini görür ve zulmettedir. Zaman zaman kitap okumaya karşıdır.

Okuduğu kitaplarda aradığını bulamayınca kitap okumaya tepki duyar. Kararsız ve şüpheci bir ruhu vardır. Karamsar, ümitsiz, aradığını bulamayan huzursuz bir entelektüeldir. Hakikate akıl yoluyla ulaşmaya çalışır. Aradığını bulamayınca da huzursuz olur. Onda eksik olan aşktır. Aklın yetersizliği durumunda aşkın kılavuzluğuna müracaat etmediği için kuru kalmıştır. Onu huzursuz eden aşksızlığıdır

2.3.2. Tek Boyutlu Yıkıcı Kadın Türevler:

Şevket'in Karısı

Cemil'in amcası Şevket'in kadın türevidir. Salon kadınıdır. O da eşi gibi maddeci, gösterişçi, eğlenceye, makama mevkiye düşkün bir kadındır. Etiyle, duyularıyla yaşayan bir kadındır. Mücevherlere, ipek elbiselere önem veren, yüzeyde, kabukta yaşayan, maddi değerlere, tüketime önem veren bir kadındır. Kocası gibidir.

Şermin

Valinin yeğeni olup güzel, genç bir kızdır. İnce ve dekolte giyer. Cemil'e göz koymuştur ve onu elde etmek için uğraşır. İyi kalpli ama taklitçidir. Cemil'in evli olduğunu öğrenince yıkılır. Hoppaca cüretkâr ve erkekçe küstahtır. Cemil'in İstanbul'daki kendilerinden, yengesinin Avrupaî salonlarından kaçtığı sosyete kızlarından biridir.

Nerime

Ferhat Beyin baldızıdır. İstanbul'dan getirtilip Cemil ile evlendirilmek istenir. İstanbul sosyetesinin güzel, tehlikeli bir kızıdır. Şermin onu kıskanır. Zeki, bilgili, güzel ve şuh bir kızdır. Ayrıca mağrur, ukala ve haşindir. Garip

tavırlarıyla ilgi çekmeye çalışır. Küstahtır. Mesela Cemil'e sigarasını yaktırmaya çalışır.

2.4. Saf ve Yüzeysel Anadolu Türk'ü Tipleri:

Romanda Batıcılaşmayla birlikte gelen kirlerden, alafrangalıktan, ahlaksızlıklardan, gösteriş, tüketim, eğlence ve maddecilikten uzak kalmış saf, temiz, geleneklerine, millî ve dinî değerlerine bağlı Müslüman Türk kimliğini korumuş tiplere de yer verilir.

Ancak bunlar eğitim ve kültür bakımından yetersizdir. Yaratılışları doğal, saf, bozulmamış ama fikrî, manevî, felsefî açılardan sığ kalmış tiplerdir. Romanda bu tipin iki türevi vardır: Erkek türevi Salih, kadın türevi ise Kadriye'dir.

Salih Cemil'in hizmetçisi, Kadriye ise karısıdır. Cemil her ikisini de sever, beğenir ancak kendi kültürel, sanatsal, estetik ve felsefi derinliği ya da bu alanlardaki arayışı için bunları kendisine denk görmez.

Ayrıca bu tipin bir türevi olarak gözleri donuk bir ışık gibi fersiz ve yorgun cigara içen, hep aynı noktaya bakan, tarlasından başka bir şey düşünmeyen yüzeysel fikirli, kalp, ruh ve kafa derinliği olmayan köylülere de yer verir.

Anadolu Türk Kadını Tipi

Bu tip, millî ve dinî değerlerini kaybetmiş, tamamen batıcı bir hayat kurgusuna sahip olan yozlaşmış, ahlaksız, sefih, eğlence âlemlerinde bozulmuş İstanbul'un kozmopolit, maddeci tipine karşı çıkarılmıştır.

Anadolu Türk kadını saf, temiz, masum, doğal, azla yetinen, kanaatkâr, yerli ve millî değerlere bağlı, geleneği koruyan, batıdan gelen yoz kültüre bulaşmamış, pastoral niteliğini koruyan bir tiptir.

Bu romanda bu özellikleri temsil etmek üzere Kadriye görevlendirilmiştir. Kadriye, Cemil'in çocukluk arkadaşı ve teyzesinin kızıdır.

Cemil Kadriye ile evlenir ve onu anne babasının yanında, İzmir'de bırakıp Bursa'ya döner. Kadriye kocasına, ailesine, çocuğuna bağlı, her şeyini kocasına vermiş, her şeyi onda bulmuş bir kadındır.

Cemil onu kendisine şehirli kadınlardan daha yakın hisseder. Doğallığı, yonca ve bahçe kokusunu sever. Kadriye'den Cihan adında bir kızı olur. Kadriye saf, iyi niyetli, güzel olmasına rağmen Cemil'i tatmin etmez. Cemil için yetersiz kalır. İçinin boşluğunu dolduramamıştır. Karısının fazilet ve meziyet cephesi ona yetmez. Onu sadece şefkatli bir dostu ve arkadaşı olarak görür. Ancak Fransız kadın Jüliette ile olan macerasından sonra Cemil ona döner.

Anadolu Türk Erkeği Tipi:

Salih, Cemil'in uşağıdır. Ahlaklı, temiz, güvenilir, dürüst, uysal, görevine bağlı bir Türk'tür. Maddeci, açgözlü, kalleş, hain, hırsız biri değildir. Erdemlidir, ahlaki değerlere bağlıdır. Hatta öyle ki, kendisine verilen maaşı bile fazla bulur ve yarısını iade eder. Tok gözlüdür. Yetki sınırlarını aşmaz, beyine saygılıdır. Bir yönüyle halk bilgesidir. Zaman zaman hikmetli sözler söyler.

2.5. Kişilerin Sunumu

Bedensel Boyut Sunumu: Yazar romanında kişilerin bedensel özelliklerini sergilemeye, portre tasviri yapmaya özen göstermiş. Bu işi yaparken roman kişilerinin kişiliklerini vurgulamaya dönük bir tavır takınmıştır. Örneklendirelim. Salih'in portre tasviri şöyle;

> *"Bu adam siyah çocuk gözleri, yanık ve çok çizgili yüzü, kalınca soluk dudakları, nihayet çelimsiz fakat atik vücudu ile, belki de benim için uşakların en iyisi, en uygunu." (s. 13).*
>
> *Kadriye'nin bedensel boyutu; "Ufak taptaze bir yüzün üstünde iki iri ceylan gözü ve bu beyaz keskin bir tezatla büsbütün ağartan simsiyah kaşlar... Ağız küçük ve güzel, fakat hemen hiçbir mana ile kudretlenmemiş. Esasen çok güzel denebilen bu çehrenin tek kusuru, bir bebek şahsiyetsizliği. Maamafih harikulade güzel olan gözlerinde öyle temiz ve duru bir ifade var ki insana gayriihtiyari bu bana yeter dedirtiyor. Bilhassa aralarından kaçtığım kadın karikatürlerine bakınca bu nefis bir sanat şaheseri."* (s.20).

Ruhsal Boyut Sunumu:

Yazar, romanında roman kişilerinin iç dünyalarını sergilerken, psikolojilerini çözümlerken, duygu ve düşünce dünyalarını ortaya koyarken genellikle iç çözümleme ve iç konuşma yöntemlerine yer vermiştir. Bunları örneklendirelim:

İç Çözümleme: Cemil, amcasının ruhsal durumu hakkında bize şu bilgileri veriyor;

> *"Amcamın 'şimdilik' kaydının altında gizlediği imayı pekiyi biliyordum. Bu şöhret ve mevki harîsi tip, beni siyasi hayatta sivriltmek istiyor ve bütün gücü ile de bu yola sevk etmek için arkamdan itiyordu. Yalnız belkemiğime değil, bütün varlığıma yaptığı bu tazyik, bilmem neden, bende inatçı bir mukavemet ve baş çekiş suretinde semere veriyordu? Onun bende si-*

yasi ihtiraslar uyandırmak için yaptığı her hamlesini, fırtınayı penceresinin arkasından seyreden bir adam kaygusuzluğu ile gözlüyor ve çevirme hareketlerini, müdafaa hattı yarılmayan bir kumandan hazzı ile de takip ediyordum." (s. 6).

İç Konuşma: Romanda daha çok Cemil'in kendi ruhsal durumunu onun iç konuşmalarıyla öğreniyoruz. Örnek;

"Ara sıra üstüne başımı eğdiğim bu defterde denizin suyunu içine sığdırmak isteyen bir kovanın akılsız zavallılığı var. Hâlbuki eğer ben yüreğimdeki tufanı dışa vuracak olsam, buna değil o, bütün cihan sahife kesilse, gene yetmez, dolar taşar ve dökülür...(...) Kış uzasa, çok uzasa, baharı hiç istemiyorum. Zira içimde filizlenen öyle noktalar var ki, ben bunların ağır ağır olgunlaşması için hiç olmazsa tabiattan yardım bekliyor gibiyim. Hayır, istemem, bu kadar süratten korkuyorum. Herbir yanımdan fışkıran bu kudretli varlık ne de çabuk gelişip büyüyor... Onları yazmak, söylemek de istemiyorum; çünkü korkuyorum, beni önüne katıp götürmesinden korkuyorum." (s. 15).

SONUÇ

Eserlerinde millî ve İslamî değerleri ön plana çıkaran Sâmiha Ayverdi, Türk-İslam kültür ve medeniyetinin diriltici umdelerini yeni bir bakışla irdeleyip sergiler. Millî tarih ve millî kültürün savunucusu olmuştur. Bir bakıma tarih ve İstanbul yazarıdır. İstanbul medeniyetine âşıktır. Temel değerleri iman, tarih, vatan ve millettir.

Yazarın *Ateş Ağacı* romanı esas itibariyle kişi ve yolculuk romanıdır. Anlatının merkezinde Cemil ve Madam Juliette Maurain'in yaşam serüveni vardır. Anlatıda her iki kişinin manevi değer arayışı, bu kişilerin yaptıları simgesl yolculukta kendilerini gerçekleştirmesini sağlar. Romanda tarikat bütün yolların ortak kavşağıdır. Romanda anlatı kişilerinin tasavvufî içerikli yolculukları, onların kalbî derinlik ve aşk yoluyla Allah'a doğru giden yolculuk sürecini imler. Dolayısıyla eser bu yönüyle, tasavvufî bir yolculuk romanıdır. Çıkış noktası da materyalizme tepkidir. Hem Cemil hem de Madam Juliette Maurain maddeden kaçıp manaya doğru bir yolculuğa çıkar. Cemil, kendi özel arayışı ile hakikate ulaşır. Juliette de Cemil vasıtasıyla saf, soyut, manevi hakikate kavuşur. Yolculukta Cemil ve Madam Juliette Maurain kendi içtenlik değerlerine dönüşmesine mani olan kişiler, zengin, şımarık, tüketici, eğlenceye düşkün Müslümanlık ve Türklük değerleri kalmamış, batılı hayat özentisinde olan kimlikler; **Şevket**

Bey, Bursa Valisi, Şevket'in Karısı, Şermin karşıt değerler dünyasında yer alır. Bu kişiler asıl kahramanın kişiliğini ve değerlerinin ortaya çıkmasını sağler.

KAYNAKÇA

AYVERDİ, Samiha (2001), **Ateş Ağacı,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

KIRZIOĞLU, Banıçiçek (1990), "Samiha Ayverdi Hayatı-Eserleri", **Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi**, Erzurum

ÖZGÜREL, Emine Gözde (2012), **Samiha Ayverdi'nin Romancılığı,** Akçay Yay., Ankara.

YETİŞ, Kazım (1993), **Samiha Ayverdi, Hayatı ve Eserleri**, (2016), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

YETİŞ, Kazım (2016), **Romancı Olarak Samiha Ayverdi**, Hülbe Yay., İstanbul.

FARKLI VE ÇOKLU ANLATIMLA YARATILAN ADAM/LAR: *FAHİM BEY VE BİZ*

*Nesrin KARACA**

GİRİŞ

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının nesir sahasında önde gelen isimlerinden biri olan Abdülhak Şinasi Hisar; roman, hatıra, biyografi ve eleştiri yazarlarından biri olarak değişen kültür-uygarlık dünyasını ve sosyal hayatı yadırgayan kuşağın içinde bu yabancılığı derinden hissetmiş bir yazardır.

14 Mart 1888 tarihinde anne tarafından büyükbabası Tophâne-i Âmire kâtiplerinden Muhtar Bey'in Rumelihisarı'ndaki yalısında dünyaya gelen Abdülhak Şinasi'nin babası, Türk basın tarihinde önemli bir yeri olan *Hazîne-i Evrak*, İnsaniyet, Mürüvvet ve *Cerîde* dergilerini yayımlayan Mahmud Celâleddin Bey, annesi son Belgrat muhafızı Selim Paşa'nın torunu Neyyir Hanım, kardeşi, Türk matbaacılığı ve basın tarihiyle ilgili çalışmalarıyla tanınan Selim Nüzhet Gerçek'tir. Yeniliğin öncüsü Şinasi ve dönemin şair-i âzamı Abdülhak Hamid'in isimlerinin birleşiminden oluşan ismi ve İstanbul sevgisinden mülhem soyadı ile bütünleşen Abdülhak Şinasi Hisar'ın çocukluğu kültürlü bir aile ortamı, örf ve âdetlerin canlı bir şekilde yaşamakta olduğu Boğaziçi kültürü içinde, adeta bir masal dünyasında geçmiştir.

Küçük yaşlarda bir Fransız mürebbiyeden Fransızca, komşuları olan Tevfik Fikret'ten Türkçe dersleri alarak, ilkokuldan sonra öğretimini Mekteb-i Sultanî'de (Galatasaray Lisesi'nde) tamamlayan Abdülhak Şinasi, daha sonra Paris'e giderek Ecole Libre des Sciences Politiques'te okumuştur. O yıllarda Paris'te bulunan Yahya Kemal, Prens Sabahattin, Ahmet Rıza ve Dr. Nihat Reşat

* Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. nesrinkaraca@uludag.edu.tr

(Berger) gibi Türk aydınları ile tanışmış ve Jön Türk hareketine katılmıştır. Paris'teyken hayranlık duyduğu Fransız yazar Anatole France ve Morris Barres'le dostluk kurmuş, Jean Moréas, Emile Faguet, Jan Costeau ve Henry de Régnier gibi yazarlarla da tanışmıştır. Meşrutiyet'in ilanından sonra yurda dönüp, uzun süre özel şirketlerde çalışan Abdülhak Şinasi, daha sonra Ankara'ya giderek Balkan Birliği Cemiyeti Umumî Kâtipliği ve Dışişleri Bakanlığı Danışmanlığı görevleri, son yıllarında İstanbul'da bazı kurumların İdare meclisi üyeliklerinde bulunmuş, 3 Mayısı963'te İstanbul'da vefat etmiştir.

II. Meşrutiyet, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, II. Dünya Savaşı ve 1963 yılına değin Cumhuriyet Dönemini yaşamış bir yazar olarak Abdülhak Şinasi Hisar önce bazı dergilerde şiirleriyle görünmüş (1918), sürekli olarak yazmaya ise Mütareke döneminde yönelmiştir. Bu dönemde *Dergâh, Yarın* dergilerinde şiir ve eleştiri, ***İleri, Medeniyet*** gibi gazetelerde de eleştiriler yazan Abdülhak Şinasi; Cumhuriyet döneminde de *Milliyet, Türk Yurdu* gibi çeşitli gazete ve dergilerde yazmayı sürdürmüş, *Varlık* dergisinde mensur şiirleri, deneme, eski yazarları ve geçmiş dönem hayatını anlatan biyografik portre ve anıları (1933-1943) yayımlanmıştır. İlk edebî ürünleri, zevkini Servet-i Fünûn kuşağından almış olduğu, sayısı on beş kadar olan şiirleri olmasına ve Cumhuriyet dönemi yazarı olmasına karşın daha çok Fecr-i Atî ve Millî Edebiyat nesilleri ile etkileşim içinde olmuştur.

"İç âlemi bu kadar güzel tasvir eden nesir,
bizde yazılmamıştır"

Yahya Kemal

Abdülhak Şinasi Hisar Osmanlı uygarlığının son gösterişli dönemine adeta bir ağıtçı yaklaşımıyla eğilen; mazi, hatıralar, nezih ve berrak dil deyince edebiyatımızda akla gelen ilk yazarlardan biridir. Yazar 1930'lu yıllardan itibaren modern Türk edebiyatının isim ve eser örneklerinin çoğaldığı bir dönemde gelenekçi estetik ve edebiyat anlayışını sürdürmüş olmakla birlikte; aynı zamanda yenilikçi, estet, öncü, mükemmeliyetçi ve üslûpçu yönüyle de özel bir konuma sahiptir.

Modernite sürecinde bir eski İstanbul ve geçmiş zaman anlatıcısı olan Abdülhak Şinasi'nin edebiyat dünyasına *Fahim Bey ve Biz* romanıyla (1941) ya da *Boğaziçi Mehtapları* (1942) ile girmiş biri olmadığını, Cumhuriyet'in onuncu yılından yani 1933'ten itibaren II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam eden bir dönemde oldukça parıltılı ve verimli yazılarıyla dâhil olduğunu belirtmek gerekir.

Geç bir dönemde, elli yaşlarından sonra 1941'de yayınlanan ilk eseri *Fahim Bey ve Biz*'in 1942'de CHP Roman Yarışması'nda (Çıkla, 2007: 35) derece alma-

sıyla ünlenen yazarın 1941-1959 yılları arasında bütün eserleri kitaplaşmıştır. *Fahim Bey ve Biz, Unser Guter Fahim Bey* adıyla Friedrich Von Rummel tarafından Unser guter Fahim Bey Eine Lebensgeschichte (Den Haag 1954), Almancaya çevrilmiş, bunu Benjamin de Siaves'in Gallimard müessesesinin "Feux Croisés" serisinde ayrıca eseri üzerinde bazı rötuşlar yapan müellifle, Fransız kültür ataşesi Jean Pénard'ın müşterek kontrolünden geçmiş Fransızca tercümesi takip etmiştir (Fahim Bey et nous, Paris 1961), (Akün, TDV İA: 78).

Yazarın "uzun hikaye" ya da "hatıra" diye tanımladığı *Fahim Bey ve Biz*'in ardından Çamlıcadaki Enişte*miz* (1944) ve *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı romanları, *Boğaziçi Mehtapları* (1943), *Boğaziçi Yalıları* (1954) ve *Geçmiş Zaman Köşkleri* (1956), adlı anı-deneme kitapları yanında *İstanbul ve Pierre Loti* (1958), *Yahya Kemal'e Veda* (1959), *Ahmet Haşim* (1963) adlı monografik incelemeleri ile *Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde* (1955) ve *Geçmiş Zaman Fıkraları* (1958) adlı şiir ve fıkra antolojileri vardır. Dergi ve gazetelerde kalan yazılarının ise Necmettin Turinay tarafından yayına hazırlanarak kitaplaştırılması devam etmektedir.[1]

Eski edebiyat geleneğinden kopmadan 19. yüzyıl İstanbul'u etrafında, özellikle çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Rumelihisarı, Çamlıca ve Büyükada'nın mekan üçgeni oluşturduğu anlatımları ile ilgili olarak Murat Belge'nin "... çağının dilini çok iyi biliyor ve yer yer çok iyi kullanıyor." (Belge, 1998: 361) dediği Abdülhak Şinasi'nin romanları çok katmanlı, çoklu okumalara elverişli, zengin metinlerdir. Vedat Günyol, "Geçmişe Konan Bellek" (Günyol: 1966: 110) olarak nitelediği yazarlık konumu ve işleviyle Abdülhak Şinasi'yi Türk edebiyatının 'yitik zaman peşinde'ki Marcel Proust'u sıfatıyla tanımlar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın,

> *"Abdülhak Şinasi'yi okurken nesrin yazı olduğunu, konuşma olmadığını tekrar hatırladım (...) nesre son zamanlarda unutur gibi olduğumuz bu mevkiini iade eden muharrirlerimizdendir"* (Tanpınar, 1977: 413)

1 Kitaplar ve Muharrirler I - Mütareke Dönemi Edebiyatı, (Yayına Haz.: Necmettin Turinay), YKY, İstanbul-2008
Kitaplar ve Muharrirler II- Edebiyat Üzerine Makaleler (1928-1936), (Yayına Haz.: Necmettin Turinay), YKY, İstanbul-2008
Kitaplar ve Muharrirler III-Romana Dair Bazı Hakikatler (1943-1963), (Yayına Haz.: Necmettin Turinay), YKY, İstanbul-2009
Türk Müzeciliği - Yazılar (Yayına Haz.: Necmettin Turinay), YKY, İstanbul-2010
Geçmiş Zaman Edipleri, YKY, İstanbul-2013
(Abdülhak Şinasi Hisar'ın farklı hazırlık ve yayınevi baskısıyla iki kitabı daha mevcuttur.)
Geçmiş Zaman Edipleri. (Haz.: T. Yıldırım), Selis Yayınevi, İstanbul-2005
Kelime Kavgası: Edebiyata ve Romana Dair. (Haz.: T. Yıldırım), Selis Yayınevi, İstanbul-2005

diyerek seçkin üslubunu ve Türk edebiyatındaki yerini belirlemiş olduğu Abdülhak Şinasi, Fransız romancı Marcel Proust'la birlikte anılmıştır. Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*'nde zaman algısı ve düşüncesini;

> *"(...) anlatıcının amacı geçmişin belli bir anında algılandığı biçimiyle bir 'eski yer'in yeniden gerçekleştirilmesi değildir yalnızca [...] eskiden ve başka yerde edinilmiş izlenimini yeniden doğurtan şey 'hem geçmişe, hem şimdiki zamana bağlı ama her ikisinden de önemlisi, her ikisini de aşan şeydir."* (Yücel, 1993: 122)

derken, Abdülhak Şinasi'nin Proustvari yazar konumunu da betimler gibidir.

Çocukluk anılarındaki eski İstanbul'un ve özellikle Boğaziçi'nin güzellikleri, gelenekleri ve yaşayış tarzından esinlendiği eserlerinde modernite karşısında gelenekçi bir sanat ve edebiyat anlayışını savunan Abdülhak Şinasi, bir filozof tavrıyla zaman, fanilik duygusu, hayat, anlam ve gerçek kavramı ile ilgili düşüncelerini deneme üslubu çerçevesinde aktarırken, insanın evrensel boyutunu da ortaya koymaya çalışan bir kalem olmuştur.

"Bazı muharrirler 'ben' diye başlayınca daha kolaylıkla yazarlar. Kendi hatıralarının havasına daha kolaylıkla girerler. Ben de bunlardan biriyim. Biraz hatırladığım bir zamanı, biraz iştirak ettiğim bir hadiseyi anlatmayı tercih ederim." diyen Abdülhak Şinasi'de yazmak için 'hatıralar' itici bir güç, 'hatırlamak' anahtar kelimedir. Geleneksel anlatının imkânları içinde, şimdi'nin tüm çirkinliklerine karşı kendisini bir geçmiş zaman cennetine kapattığını, tüm olumlulukların kaynağı olarak gördüğü geçmişi hatırlayarak yeniden yaratmaya ve tekrar yaşanmayacağını bile bile kurmaya yönelen Abdülhak Şinasi, bir bakıma 'yazarak anlatan bir anonim hikâye anlatıcısı'dır (Köroğlu, 1997: 511).

'Geçmiş'i -bu yakın geçmiş 19. yüzyıldır- ve 'eski İstanbul'u temel izlek olarak işleyen Abdülhak Şinasi'nin zaman karşısındaki tavrı; mizacından kaynaklanan duyarlılıklar, çocukluk ve gençlik anı ve izlenimleri ile bunların geçmiş duygusuyla etkileşimi çerçevesinde temellendirilir. Bu geçmişi çekici kılan özellikler ve gerçekle kurmacanın karışımı ve sonuçları açısından değerlendirildiğinde İstanbul, bir bakıma eserlerinin başkişisidir. Bütün bu hatıralara hem sahne hem de fon durumunda olan İstanbul'un doğal güzellikleri, tarihi dokusu, kültürel varlıkları, sosyal ve gündelik hayatı kesitler hâlinde sunulur. Hisar'ın tahkiyeli eserlerinin konusunu, çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği İstanbul hayatından alması, eserlerinde bir 'hatıra' üslubu katmıştır. Bu durumda adı geçen eserlerin türünün, 'roman-hikâye-hatıra' arasında gidip gelen bir 'anlatı' olduğu meselesi ortaya çıkmaktadır (İldeş, 2012: 1994). Ahmet

Hamdi Tanpınar, *Fahim Bey ve Biz* romanı üzerine kaleme aldığı yazısının başında;

> *"Fahim Bey ve Biz'i okuduğum zaman ilk duyduğum şey (...) bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğün şuuru oldu." sözleri ile "özlü şair" diye nitelediği Abdülhak Şinasi'nin eserleriyle ilgili olarak tür tespiti sorununa dikkat çeker; "Ona şüphesiz ki, bir roman diyemezdik. Hattâ bildiğimiz şeklinde bir hikâye bile değildi; bununla beraber bu kitabı metodla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek, büyük fârika ve zenginliklerini âdeta inkâr etmek olacaktı. Bu hususiyetlerin başında Abdülhak Şinasi'nin hülyası gelir..."* (Tanpınar, 2000: 427).

Abdülhak Şinasi'nin romanlarında dikkati çeken en önemli unsur, tanık-anlatıcı bakış açısını kullanmasıdır. O, olayları dışarıdan gözlemleyen, karakterlerini davranışlarına göre değerlendiren bir görgü tanığı gibidir. Hatıralarının, yazdığı zamana göre çok eskilerde cereyan ettiğini, bunların şimdiki zamanla alâkasının kurulamayacağını söyleyen Abdülhak Şinasi'nin hatıralarını yazdığı döneme mahsus bilgi, tecrübe ve birikimini mümkün olduğu derecede devre dışı bırakıp, geride kalan yalılar, köşkler, Boğaziçi, Çamlıca ve bakir bir tabiat içinde yaşayan, yalnızlık çeken bir çocuğun/çocukluğunun üzerine yoğunlaşırken yazarın kendi çocukluğu olmakla birlikte; bundan bağımsız düşünüldüğünde edebiyatımızda ilk defa, soyutlaştırılmış bir çocuğun içi dolu bir şekilde yazımı anlamına da gelmektedir (Turinay, 2015: 25).

"Bütün yazdıklarım hâtıradır. Hâtıralarımı yazarken roman aklıma gelmiyor. Samimî hâtıralarımı, 'hikâye' adı ile ifade daha kolay geliyor. "Benim hikâyelerim sadece hâtıralarımı canlı kılan eserlerdir. Roman, herkes tarafından bütün nüansları ile anlaşılsaydı belki roman diyebilirdim." (Uysal, 1961: 13) diyen Abdülhak Şinasi'nin türle ilgili düşünceleri oldukça tartışılmıştır. Halide Edip Adıvar 1941'de Akşam gazetesindeki yazısında, *Fahim Bey ve Biz*'i roman olarak nitelemek gerektiğini şöyle ifade ediyor;

> *"Muharriri Abdülhak Şinasi Hisar bu esere hikâye diyor. Fakat ona roman demek belki daha doğru olur. Çünkü hikâyeden, muayyen bir vaka yahut vakalar, az çok hareket, az çok sergüzeşt beklenebilir. Roman tarife sığmayan, şekle ve nizama tabi olmayan, hikâye, dram, şiir, hülasa yazı sanatının bütün unsurlarını ihtiva eden insanı ister tek, ister her tarafından birden kavrayan en hududsuz sanattır... Mamafih romandan umumiyetle vaka, hareket, mükâleme ve en ziyade karakter temsili beklenir."* (1941).

Şinasi Özdenoğlu; "kendisinin 'hikaye' olarak nitelendirdiği eserleri; bizce öykü ve roman türünden çok 'anısal portreler'dir" (Özdenoğlu, 2000: 75) derken, Süha Oğuzertem, kurmacaya yakın duran üç eserinin romanla ilişkisini şöyle değerlendirir; "Birçok okur öyle okusa ve bazı eleştirmenler öyle sınıflandırsa da, sözcüğü dikkatli kullandığımız zaman Hisar'ın yazdıklarına 'roman' da diyemiyoruz. Bu, Hisar'ın kurmacaya yaklaşan üç yapıtında Fahim Bey ve Biz, Çamlıcadaki Eniştemiz, Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği bir dizi romancılık malzemesi yani romanımsı karakter, durum ve çelişki anlamına gelmez" (Oğuzertem, 1992: 117) demektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdülhâk Şinasi'nin hülyası"sına yaptığı vurguda da (Tanpınar, 1992: 408), söz konusu eserin kurgusal oluşundan çok Hisar'ın kendi izlenimlerine ve anlatımına imkân sağladığının bir göstergesi gibidir.

1. *Fahim Bey ve Biz* Romanı

Abdülhak Şinasi'nin 1941 yılında önce Ulus gazetesinde (1 Haziran-11 Temmuz / 41 gün) (Turinay, 2009: 16) tefrika edilen ve ardından kitap halinde yayımlanan ilk eseri *Fahim Bey ve Biz* hayatın ve hayallerin içinde yaşayan başkişi Fahim Bey'in portresi niteliğindedir. Alışılmışın aksine gücünü maceradan, çarpıcı ve şaşırtıcı olaylardan, okurun merak duygusunu kamçılayan düğümler, eylem ve aksiyonlardan almayan eser, 53 yaşın ve Avrupa dillerine çevrilmesinin tecrübe ve birikimlerine de sahiptir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın orijinallikleri ve farklılıklarıyla dikkat çekmiş diğer romanlarıyla birlikte; "... izlenimci roman, durum romanları, otobiyografik anı-romanlar, anılara dayalı biyografik eserler, uzun portre, olaydan çok durum ve duygu yönü ağır basan eser, mizah romanı zannı veren eser, şaheser, hikâye, hakiki kıymet taşıyan bir eser, uzun hikâye kitabı, hikâye veya roman, zeki ve düşünen eser..." türünden nitelendirmelerle tanımlanmış olan (Zariç, 2015: 102) *Fahim Bey ve Biz*, pek çok edebiyat tarihçisi ve eleştirmen tarafından modern Türk romanının prototiplerinden birisi olarak kabul edilerek, yayımlandığı günden başlayarak büyük bir ilgi ile karşılanmış, hakkında çok farklı değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Ahmet Oktay, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı değerlendiren bir yazısında, karşılaştırdığı Abdülhak Şinasi için;

> *"(...) gündelik, maddi yaşamında modernleşmenin nimetlerinden yararlanır. Ama düşünsel ve estetik düzlemde geçmişe demirlemiştir. Yaşanan gün, ona hiçbir anlam ifade etmez. Şimdiki zaman tümüyle negatif içeriklidir. Mekânlar, eşyalar ve bedenler asıl anlamlarını, kendi sözleriyle o bir türlü 'ihtiyarlayıp bunamayı bilmeyen' mazide kazanırlar."* (Oktay, 1966: 53)

yorumuna dayandırarak öncelikle 'Fahim Bey'i buralardan çıkardığını belirtmemiz gerekir.

22 bölümden oluşan eserin özellikle son bölümleri, kitabın etrafında geliştiği Fahim Bey'den uzak olup, bu bölümlerde merkez kişinin dolaylı veya doğrudan anlatımından çok Abdülhak Şinasi'nin hayata, zamana ve ölüme dair kişisel fikirleri anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Bu açıdan bakıldığında *Fahim Bey ve Biz*'deki anlatıcı, adeta Fahim Bey'i kendi söylemek istediklerinin bir vasıtası kılmış gibidir.

Bölümler hâlinde yayımlanan *Fahim Bey ve Biz* -her ne kadar yazar bu eseriyle avangart eserler için söz konusu edilen 'yerleşik kurallara başkaldırı, muhalif tutum ve yeni bir yazınsal tavır' sergilemek iddiasıyla ortaya çıkmamışsa da- tam anlamıyla bir öncü eser olarak odağında saf, hayalperest ve sıra dışı bir insan olan Fahim Bey ile onu farklı şekillerde gören insanlar (biz) vardır. Eserde anlatıcı-kahramanın, babası vasıtasıyla tanıdığı Fahim Bey anlatılmış olsa da, asıl konu Fahim Bey değil;

> *"Etrafımızda gördüğümüz dünya ve yaşadığımız hayat şahsî telakkimizin birer mahsulüdür."* (s. 256)

cümlesinde ifadesini bulan, hayat, hayatın içinde insanlık durumu, insanın farklılığı ve her insanın ayrı bir dünya olduğudur. Abdülhak Şinasi Hisar üzerine derinlikli çalışmaları bulunan Necmettin Turinay'a göre, psikolojik romanın bir özelliği olan "vak'a unsurunun asgariye indirilmesi" eseri, roman kategorisinde tür olarak 'Psikolojik roman' olarak da kabul edilebilecek bir niteliğe taşır (Turinay, 1993: 221). Yine bu anlamda;

> *"Romanları kadar kişiliği de ilginç olan Abdülhak Şinasi Hisar'ın psişik yanlarıyla hayli zengin, nihilistik göndermeleri dikkate değer Fahim Bey ve Biz'i bu vadinin bence üzerinde dönüp dönüp durulması gereken bir örneğidir."* (Yalsızuçanlar, 2002: 489)

değerlendirmesi dikkat çekicidir.

Olaydan ziyade kahraman ön planda olması, uzun ruh tahlilleri, yazarın hayatından izler taşıması, hayal kırıklığı, içe dönük bunalımlı birey, vak'anın asgari seviyede olması, gerçekte olmayan hayali unsurların bulunması, kahramanların şuuraltını ortaya çıkarmak için rüya motifinden yararlanılması, kahramanların psikolojik durumlarını simgeleştirmede 'saat' gibi bazı nesnelerden istifade edilmesi, Freud'un bazı psikolojik sorunların çözümünde kullandığı

çocukluğa dönüş ve psikolojik çatışmaların bulunması, Batı'daki bazı eserlerle benzerlikler taşıması, olaydan ziyade kahramanın ön planda olması *Fahim Bey ve Biz*'i psikolojik roman türüne dâhil etmeyi kuvvetlendirmiştir (Acehan, 2012: 137). Nitekim modern hayatla birlikte bireyin karşı karşıya kaldığı bir problem olarak ortaya çıkan "yalnızlık" ve "yabancılaşma" gibi durumlar, roman tarihimizde Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllarda psikolojinin ve psikanalizin kavramları da kullanılarak yoğun biçimde işlenmiştir.

Cevdet Kudret insanların Fahim Bey'e çoklu ve farklı bakış açılarını şu şekilde ifade ediyor;

> *"Eserde, tek bir gerçeği herkesin başka başka gördüğü düşüncesi üzerinde durulmuştur. Nitekim Fahim Bey, ortada bir gerçektir fakat bunu herkes kendine göre görmektedir. Sözgelimi, birisine göre Fahim Bey dünyanın en iyi kalpli insanlarından biridir, başka birine göre delinin biridir. Kimilerine göre evine ve karısına çok düşkündür, kimisine göre de çapkındır, saman altından su yürütmektedir. Yine birisine göre evliya gibidir. Esere 'Fahim Bey ve Biz' adının verilmesinin nedeni de budur."* (Solok, 1987: 477).

Abdülhak Şinasi Hisar bu eserini, klasikten ziyade modern roman metoduyla kaleme almış olsa da geleneksel roman metotlarından geriye dönüş tekniğini kullanmış, modern anlatım tekniklerinden iç monoloğu tercih etmekle birlikte kullanılan anlatım yöntemleri, üslubu, bakış açısı ve anlatıcının konumu açısından daha ziyade gelenekli metinlere yakın bir görünüm arz etmektedir. Nitekim roman hakkındaki düşünceleri ve 1941'de ortaya koyduğu *Fahim Bey ve Biz* romanının yayımlanmasından on yıl kadar sonra Batı'da teşekkül edecek olan 'Yeni Roman' anlayışının ve Batı edebiyatında 1960'lardan itibaren görülecek olan postmodernist romanın bazı tutumlarını bulmak da mümkündür. Abdülhak Şinasi, bugünkü anlamı ile postmodern bir romancı olmamakla birlikte, modernist Türk romancılığının özgün örnekleri olan eserlerinde, postmodern olarak niteleyebileceğimiz pek çok niteliği de barındırmaktadır.

"Her muvaffak olmuş roman kahramanı, dünyaya muharririnin kafasından doğmuş bir insandır."

Abdülhak Şinasi Hisar

1.1. 'Fahim Bey' Kişiliği ve Kimliği

İnsandaki hikâyeyi, hikâyedeki insanla birleştirmiş, roman anlatımına yeni bir tarz ya da model getirmiş ve eserinde az çok bütün insanları biraz Fahim Bey gibi görmek eğiliminde olan yazar, Türk romanının ölümsüz kahraman-

larından biri durumundaki Fahim Bey'in şahsında onun gençlik yıllarından başlayarak bütün ömrü boyunca kendi kendisinden, insanlardan, hayatın gerçeklerinden kaçan, daha çok muhayyel bir dünyada yaşayan hayatını hikâye ederken; Fahim Bey, *"...herkesin, türlü türlü bulduğu, başka başka bildiği..."* (s. 275) bir kişidir. Ancak her farklı bakış, onu, bu *"kör, sağır, dilsiz ve kendi kafalarına göre giden kuvvetlerin masum bir esiri ve kurbanı..."* yapar. Kısaca romanda vurgulanan en önemli düşünce *"Hakikatin binbir cephesi, çehresi, manası ve başka başka görünüşleri"* (s. 273) olduğu gerçeğidir.

Fahim Bey'le Abdülhak Şinasi Hisar'ın dünyası adeta aynıdır ve birbirlerinin hayatından izler taşır. 'Biz'i oluşturan pek çok başkalarının yanında Fahim Bey, anlatıcı-yazarın babasının ve Çamlıca'daki deli eniştesinin, karısı Saffet Hanım halasının yakından tanıdığı bir isimdir. Dolayısıyla, Fahim Bey'in ömrünün bir döneminde babasına göre yeni ve geleceğe, anlatıcıya göre bazen geçmişe, bazen geleceğe dönüktür.

Fahim Bey, psikolojik açıdan herkesin kendine göre farklı gördüğü bir kişiliktir ve yazar bunu her seviyede çatışmayı kurmak üzere uzun ruh tahlilleri içinden ve merkezi kahraman üzerinden vererek ortaya çıkartmıştır;

> *"Bu romanda gizli fakat derin bir çatışma vardır. Bu, daha romanın adından itibaren kendisini belli eder. 'Fahim Bey' ve 'Biz'. Buradaki 'Biz' Fahim Bey'in dışında kalan her şeydir. O derece ki, günlük hayatı, günlük hayatın şartlarını, değer hükümlerini, insan münasebetlerini hiçe sayar. O, tarihin, tabiatın, eğlencenin ve güzel İstanbul'un bile farkında değildir. Çevresi de Fahim Bey ile anlaşamaz. Yazar ve babası hariç herkes onu 'zararsız bir deli' olarak görür."* (Bakırcıoğlu, 2002: 141).

Tanpınar edebi eserlerin az da olsa yazarının hayatından izler taşıdığını ve 'kendisi' olduğuna dile getirir;

> *"Hiç telaş göstermeyen, muvaffakiyetin bütün sırrını küçük nüanslardan bildiği için onların üzerinde bir mozaikçi ısrarı ile duran, kendi kendisi olmakta ve öylece kalmakta son derece itinalı bir üslubun seyrinde ve çehre ve talih, etrafında uyandırdığı akislerle tamamlanıyor. Bizzat kendisi olmuyorsa bile -çünkü muharririn böyle bir iddiası olmadığı anlaşılıyor- en sahih gölgesi oluyor."* (Tanpınar, 1977: 408)

dediği karakter romancısı Hisar'ın kişi oluşturmada en çok anlatıcıların ve merkezî kişilerinin etrafındaki insanların düşüncelerinden faydalandığını söy-

leyebiliriz. Onun, tek kişi olarak kabul edilebilecek olan anlatıcıları, her üç romanda da yakın çevrelerine ait gözlemlerini aktarırken ele aldıkları merkezî roman kişilerini bütünüyle tanımaya ve anlamaya yarayacak şekilde farklı bakış açılarına yer verirler.

1.2. *Fahim Bey ve Biz*'in Konusu ve Olay Örgüsü

Ölüm haberiyle verilmeye başlanan Ahmet Fahim Bey, Bursa eşrafından birisinin oğludur. Bursa'dan İstanbul'a gelen Fahim Bey, Hariciye'ye giremediği için Bâb-ı Ali'ye gidip gelmeye başlar ve bu arada ikamet etmek için ihtiyacından büyük bir konak kiralar. İşi olmadığı için artan borçlarını vefat eden babasından kalan miras sayesinde öder. Beyoğlu'na gelen bir kumpanyadaki aktriste âşık olur ancak karşılık bulamayan bu aşk, bir müddet sonra biter ve Fahim bey kısa bir süre sonra Londra sefareti üçüncü kâtibi olarak Hariciye'ye girer;

> *"Fahim Bey öğle yemeğini de evde yedikten sonra çıkar, Hariciye'ye gidermiş. Oraya tayin edilmiş memurlar o kadar çokmuş ki, bunların hepsi de gelmiş olsalar, oturacak yer bile bulamazlarmış. Fakat bazıları yalnız öğleden evvel gelir sonra bazı mekteplere giderler ve bazıları da hiç gelmezlermiş."*

Yurda dönünce Saffet Hanım ile evlenen Fahim Bey, Londra'da tanıştığı bir şirketle iş görüşmesi yapmak üzere İngiltere'ye gider fakat anlaşamaz. Hariciye'den istifa ederek Aslan Han'da işyeri kiralar ve hayal dünyasında kurduğu bir şirketin işlerini gene hayali olarak devam ettirir. Bir süre sonra bu işyerini boşaltarak Tütün İnhisarı İdaresi'nde mütercimlik yapmaya başlar. Böylece; kendisini, ondan beklenen toplumsal talepleri karşılamak zorunda hisseden Fahim Bey, bu yolda pek çok sıra dışı iş yapar. Örneğin, babasının kendisini kötü durumda görmemesi için İstanbul'da büyük bir konak kiralar. Konağın odasına koyacak eşyası olmamasına ve kirasını bile ödeyememesine rağmen, o bu konağın sağladığı itibarı ailesine karşı görevini yerine getirmesinin bir ispatı olarak görür. Londra sefaretine tayin edildiğinde şehrin en büyük terzilerinden birisine pek çok elbise ısmarlaması ve bu elbiselerin borcunu yıllarca ödeyememesi, hattâ modası geçmiş bu elbiseleri hayatının sonuna kadar giymek zorunda kalması, onun bir başka trajik durumudur. II. Meşrutiyet'le birlikte İstanbul'a geri dönen Fahim Bey, o dönemde revaçta olan 'teşebbüsü şahsî'de başarılı olmayı amaçlar; ancak hayalini kurduğu bu pamuk işi için sermayedar bulamaz. Galata'da bir yazıhane tutması ve burada da işsizlikten dolayı kendi iç dünyasında geliştirdiği savunma mekanizmasıyla, iş yapıyormuş gibi gö-

rünmesi, gelir-gider evrakları ve özenle dosyalar düzenlemesi o boyuttadır ki, onun delirdiğine hükmedilmesine yol açar. Nihayet Fahim Bey, kirasını ödeyemediği için yazıhaneyi de boşaltmak zorunda kalır ve yazıhane hezimetinden sonra hayata tutunacak bir şeyi kalmayan Fahim beyin hem kendisinin hem de eşi Saffet Hanım'ın sağlığı iyice bozulur.

Absürd ve mytomaninin (yalan) iç içe geçtiği bir ömür hikâyesinin sahibi olan Fahim Bey, hızla ilerleyen zamanla birlikte bu dünyadan geçip gider.

2. Romanda Kişiler Dünyası

2.1. Kurucu Tematik Gücüyle Başkahraman ya da *Fahim Bey*

Abdülhak Şinasi'nin "... bu bütün bir hayat hikayesidir" dediği, olaydan çok durumların farklı aktarım ve yorumlar eşliğinde aktarıldığı eserde anlatıcının babasının okul ve gençlik arkadaşı olarak tanımlanan Fahim Bey'in gerçek adının Fatin olduğu ve erken emekliye ayrılmış bir memur olarak tanındığı, 'abes'liğin isminden başladığı belirtilir. Başka tanıklıklarla çizilen Fahim Bey portresine (Karaosmanoğlu, 1969: 304) Behçet Necatigil de, Fahim Bey'in hayattan aynen alınmış bir kişi olduğu; "Yazar onu sağlığında tanımıştı. Gazetelerde okuduğu 'hazin bir vefat' haberi üzerine Fahim Beyin okul ve gençlik arkadaşı olan babasının ve Çamlıca'daki eniştesinin vaktiyle anlatmış olduklarını ve kendi anılarını derleyerek bu romanı yazdı." açıklamasını yapar (Necatigil, 2005: 149).

'Bir Ölüm Haberi' başlığıyla başlayan eser, ilâna konu olan kişiyi yani Fahim Bey'i merkeze alarak ilerler. Eserin tamamında olayları nakleden kişi yazar-anlatıcıdır;

> *"Fahim Bey için, ilkin babasının seven ve takdir eden kanaatlerinden hareketle, onun fazilet ve meziyetlerini ön planda tutan bir tablo çizerek önceden lehinde bir atmosfer hazırlar. Bu suretle daha sonraları yer vereceği "başkaları"-nın onun hakkındaki olumsuz hükümlerini daha başından önleyen, zayıflatan bir tesir yaratır. Romanın sonunda Fahim Bey'i sorgularken de başkalarınca hakkında ileri sürülmüş aksi düşüncelere dokunduğu zaman kahramanını hep kollayan bir sevgi gösterir."* (Akün: İA, C: 12, 78).

Böylece, Fahim Bey gizemini hayattan çok bakışlarda bulurken, bilinmezliklerin başkişisi olarak karşımıza çıkar.

Sırasıyla; 'Babamın Anlattıkları', 'Esvaplar', 'Fahim Beyle Saffet Hanım', 'Küçük ev ve dünya haberleri', 'Saatler', 'Ukalanın Dedikleri', "Teşebbüs-i Şahsî

âleminde', 'Hanımların Söyledikleri', 'Rûya', 'Rûya tâbiri', 'Fahim Bey hakkında ilk hislerim', 'Fahim Bey hakkında değişen hislerim', 'Fahim Bey ve İstanbul', 'Fahim Beyin dosyaları', 'Delilik riayetleri', 'İhtiyarlık duyguları', 'Yaşlanan, ihtiyarlayan adam', 'Fahim Beyin son zamanları ve hakkında son hislerim', 'Her şeye rağmen gönülleri şâd eden hayat', 'Bir gün olur', 'Fahim Beye hitaplar ve sualler' başlıklarıyla ilerleyen eserde ifade edilen durum, toplumca aykırı görülen bir adamın hayat hikâyesine ait bazı izlenim ve ayrıntıların verilmesidir. Fahim Bey'in, babasının arkadaşı olması sebebiyle olaylara dâhil olan anlatıcı, başka kişilerden dinlediklerinden ve kısmen kendi gözlemlediklerinden hareketle bir Fahim Bey portresi oluşturur. Bu bakımdan eserin anlatımına hâkim olan bakış açısı "tanık anlatıcının bakış açısı"dır. Bakış açısının bu şekilde konumlanması eserin yapısal özelliklerini temelden etkilemiştir. Başkasından duyma veya bizzat tanıklık etme şeklindeki ayırımla, başkalarından duyulanlar, öğrenilen geçmiş zamanla veya rivayet kipinde verilerek anlatıma yansır ve okuyucuya bilginin kaynağı noktasındaki farklılık sezdirilir.

Fahim Bey ve Biz ve diğer Hisar'ın diğer romanlarında 'bakış açısı ve anlatıcı' üzerinden öne çıkan husus son derece önemlidir;

> *"Öyle ki; 22 bölümden oluşan eserin özellikle son bölümleri kitabın etrafında geliştiği Fahim Bey'den uzaktır. Bu bölümlerde merkez kişinin dolaylı veya doğrudan anlatımından çok, Hisar'ın hayata, zamana ve ölüme dair kişisel fikirleri anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Bu açıdan bakıldığında Fahim Bey ve Biz'deki anlatıcı, sanki Fahim Bey'i kendi söylemek istediklerinin bir vasıtası kılmış gibidir."* (Kurt, 2009: 459).

Süha Oğuzertem'in belirttiği gibi "Abdülhak Şinasi Hisar'da en sık rastlanan iki zaman kipinden biri kulaktan duyma, sonradan fark etme ve geleneksel öyküleme için kullandığımız -miş'li geçmiş, diğeri de geniş zaman kipinin hikâyesidir." (Oğuzertem, 1992: 123). Bu anlamda "Aradan zaman, bir hayli zaman geçti" cümlesiyle başlayan bölüm ve ara bölümlerle, zamanın ve bir ömrün akışı içinde bu çoklu ve tanıklı benzer anlatım biçimini birbirinden bağımsız olay/yaşantı biriminin aktarımında sıklıkla görüyoruz.

Nitekim bu tarz anlatım, insana ve hayata dair 'her insanın kendine ait bir gerçeği olduğu', 'dışarıdan bakışın her insanda değişeceği, farklı şekillerde algılanıp, değerlendirilebileceği bağlamındaki temel düşüncenin somutlaşması olarak görebileceğimiz "Fahim Beye hitaplar ve sualler" başlıklı son bölüm, Abdülhak Şinasi'nin romana bakışı, roman anlayışındaki temel düşünceyi ve bu tarz bir 'bakış açısı ve anlatıcı' tarzının neden tercih edildiğini açıklar niteliktedir;

"Ey kendisini gören herkesin türlü türlü bulduğu, başka başka bildiği Fahim Bey! Size, belki kendisinden tevarüs ettiğimiz fikirleri ağzınızda işittikçe 'benim akıllı oğlum' diye hitap eden babanızın ve vaktiyle 'dünyanın en iyi adamlarındandır' diye sizi göklere çıkaran babamın mı hakları vardı. Hâlbuki eniştemize göre, sadece bir frenk mukallidi, dolayısıyla dinsiz ve tehlikeli bir adamdınız. Kendisine bahşiş veremediğiniz han kapıcısı sizi 'naletin biri' sayar, eski gazetelerinizin ince kâğıt parçalarıyla işaretli yerlerini karıştırdığı için kendisine ifrit kesildiğinizi gören hizmetçi size bir nevi deli diye bakar, daha edeceğiniz nice iyilikleri bekleyen Reji hademesi sizi evliya bilir, bense sizi, hisler ve fikirlerin yavaş yavaş ve parça parça değiştikçe, geçmiş zamanın hoş görünüşlü, hoş sözlü, bir hayli vakit kaybettirici ve biraz safdil bir ihtiyarı bulurken, siz, hakikaten bütün zaafı ancak iyiliğinden gelen bir adam mıydınız? Haklı olanlar bizler miydik? Yoksa, Saffet Hanım'a sizin karınız olmuş diye acıyan o hanımlar mıydı? Ve siz, zaafınızla bedbaht olup bedbaht eden akılsız ve uğursuz bir insan mıydınız? Hayatı ve dünyayı kendi iyiliğinize göre duyduğunuz için hep aldandınız mıydı?" (s. 198-99).

Aslında; sadece *Fahim Bey ve Biz*'de değil Abdülhak Şinasi Hisar diğer romanlarında da (Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği) 'zaman' ve 'çoğul iç' odaklı bir kurgudan bahsetmek gerekir. Bu 'zaman' iki ana devrede, anlatıcının ifadesiyle 'eski zamanlar' yani 'o zamanlar' ve 'an-şimdi' yani 'yeni zamanlar' ekseninde kurgulanarak yapılandırılır. 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına yapılan zamansal yolculukta Fahim Bey, Hacı Vamık Bey ve Ali Nizami Bey etrafında gelişen olaylar anlatılırken başkahramanların içine yerleştirildiği dönemden görsel niteliği ağır basan kesitler sunulur. Bu kurgusal çerçevede, anlatıcı da zamanın akışına istinaden çocuk-anlatıcı ve yetişkin-anlatıcı şeklinde yer alarak, anlatıcının çocukluğundan (geçmiş) yetişkinliğe (an-şimdi) uzanan zaman çizgiselliğinde, romanların başkahramanları Fahim Bey, Hacı Vamık Bey ve Ali Nizami Bey, hayat çizgilerinden kesitlerle verilir. Bu portre, anlatıcının kendi tanıklıkları, gördükleri ve duyduklarıyla birlikte anlatılırken, çoğu zaman bizzat başkahramanı tanıyan ve onunla ilişki ve etkileşim hâlinde olan kişilerden (anne, baba, hala, enişte, komşu vb.) duyduklarıyla, Fahim Bey, Hacı Vamık Bey ve Ali Nizami Bey'in farklı bakış açılarıyla sunulmasında bir çeşit çoğul iç odaklanma söz konusudur.

Bir anlamda kendini bir hülyaya kaptırmış olan farklı ve yeknesak kişiliğe sahip Fahim Bey'i resmeden anlatıcı, onun kadar karısı Saffet Hanım'ı anlatır-

ken de zaman şuurunu yitirmiş ve zamandan kopuk hale dönüştürerek ben, şuuraltı ve rüya unsurlarından yararlanır. *Fahim Bey ve Biz* kurgusunda simgesel mahiyette kullanılan iki motiften biri olan 'saat', romanda altıncı bölümün adı ve aynı zamanda kahramanların psikolojik durumlarını okuyucuya aktaran işlevsel bir kavram/nesne hükmündedir;

> *"Saffet Hanım da Fahim Bey gibi saate meraklıdır. Evleri tıklım tıklım saat çeşitleri ile doludur. Saffet Hanım'ın hayatından memnun olup olmadığı bu saatlerin düzgün kurulmasından anlaşılır. Fahim Bey'e kızınca bu saatleri kurmaktan vazgeçer. Fahim Bey son derece dakik bir insandır. Saffet Hanım saatini, Fahim Bey'in eve dönüşüyle ayar eder. Bu hiç şaşmaz bir saat ayarıdır. Aynı titizlik Saffet Hanım'da da görülür. O, misafirliğe giderken zilli saatini yanına alır, saatin zili çalınca da lafın neresinde olursa olsun kalkıp evine gelir."* (Bakırcıoğlu, 2002: 137).

Bir diğeri ise 'rüya' olup, yine aynı zamanda romanın X ve XI. bölümlerinin de adıdır. 'Rüya' ve 'Rüya Tabiri' bölümlerinde vurgulandığı gibi, Fahim Bey için gaipten gelen bir haber ve bir vâad kıymeti hükmünde olup çocukluk günlerinin rahatlığını özlemeyi de beraberinde getirir.

Yazar-anlatıcı eserinin merkezine koyduğu Fahim Bey karakterini kendi sözleriyle değil, çevresindekilerin gözüyle anlamaya/anlatmaya çalışır. Kimi zaman, bir muamma olarak nitelendirdiği kahramanının hususiyetlerinden romanın son bölümüne kadar bahseder ve nihayetinde onu bir psikolog edasıyla hayalden zevk alması, gerçek dünyanın tehditlerini ciddiye almaması, bugünden çok gelecekte ve kendine mahsus bir hayal aleminde yaşamasından ötürü bir çeşit "patolojik yalancılık" anlamına gelen "mythomane" olarak adlandırır (s. 185).

Fahim Bey, kahraman anlatıcının ifadesiyle "hayati yalan"ı yaşar. Kurduğu dünyanın tek öznesi kendisidir ve burada bu şekilde yaşamaktan memnundur. Onun memnuniyetine gıpta ve şaşkınlıkla bakan, mutluluğunun sebebini anlamaya çalışan anlatıcı kahraman buna bir türlü anlam veremez. Fahim Bey, hayal dünyasını inşa etme hususunda edebiyattan yardım alır. Anlatıcı onun, Halid Ziya Uşaklıgil'in Bir Yazın Tarihi'ni "yaşamak istemiş olabileceğini" işlemiştir (s. 90).

Babası aracılığıyla, Fahim Bey'le tanışan kahraman anlatıcı, Fahim Bey'in bakışlarının, dışarıdan çok "içeriye doğru" olduğunu söyler. Fahim Bey, dış dünyanın kendisine verdiği rolü oynamak zorunda olduğunu bilen, buna karşılık "iç sesini" dinleyerek bireysel arzularını sonuna kadar gerçekleştirmeye

çalışan psikanaliz terimleriyle süperegosu ile bilinçaltının baskısı arasında benliğini inşa etmeye çalışan "garip" bir tiptir.

2.2. 'Biz' ve 'Fahim Bey'

Fahim Bey'le alakalı çeşitli hususları sırasıyla önce yakınları anlatırken eserin son kısmında esere adını veren "biz" ele alınarak "biz"in Fahim Bey'i ve Fahim Bey'in "biz"i değerlendirmesiyle 'insanın bilinmezliği' etrafında birleşen yapı ortaya çıkar. Burada yazarın yapmak istediği belki de, Fahim Beyin hikâyesini anlatmaktan çok bir kültür birikimi içinden ve varoluş felsefesinden insanın özüne yaklaşmaktır; "İnsan, kendi kendine daima hayran kalan bu zavallı hayvan, ruhunun tecelliyatını anlamayı ve anlatmayı nasıl bilemiyor? Anlamadan yaşadığı hayatın mucizesini düşünmeye başladığı zaman, en basit gelen şeylerin derinliğine, karışıklığına nasıl şaşırıyor?"

Fahim Bey "ideal bir evlat" olmak ister; babasını "üzmemek" için elinden geleni yapar. Resmi olarak bir işi olmadığı hâlde Babıali'ye "fahri olarak" gidip gelir. İstanbul taraflarında büyük bir konak kiralar. Bu konağın kendisi için çok büyük olduğunu, boş odalarda yapayalnız kalacağını söyleyen arkadaşlarına şu cevabı verir; "Aman, olmaz, birader! Bursa'dan gelen giden bulunur! Siz bilmezsiniz, memlekette bizim mevkiimize pek ehemmiyet verirler. Benim burada nasıl yaşadığımı görenler gidip babama da söylerler. İhtiyarlık vaktinde yüreği hoş osun! Biraz borçlanırım, ama, zarar yok, bir gün olur bütün bu borçları öderim" (s. 19) derken aslında iyi bir evlat olmak konusunda sözünü tutmuştur, zira babası onun kendisine yalan söylediğini öğrenmeden vefat eder.

Fahim Bey ve Biz'in kahramanı yalnızdır ve yalnızlığını kendi "yalan dünyasını" inşa ederek, toplumdan soyutlanarak ve bu dünyada mutlu olarak yok etmeye çalışır. Dışarıdan bakıldığında normal insanlara "saçma" gelen bir hayatı benimser ve mutlu olur. Abdülhak Şinasi, Fahim Bey'i kurgularken kahramanı ile arasına bir mesafe koyar. Fahim Bey gibi "garip" dünyalarda yaşayan nice garip tipler vardır ve bu tipler anlaşılamadıkları ölçüde suçlanırlar. Hisar'ın kahramanını "benzeterek" değil "farklılaştırarak" inşa etmeye çalıştığı açıktır (Özcan, 2007: 819).

Fahim Bey'in gariplikleri birçoklarının onu farklı adlandırmasına neden olur. Fahim Bey sıradan insanların kiminin söylediği gibi evliya mıdır? İflah olmaz bir hayalci midir? Deli midir? Modern zamanların Don Kişotu mudur? "Romantik yalan"ın içinde "romansal hakikat" peşinde koşan sade bir "özne" midir? Yoksa bütün bu özellikleri de içinde barındıran, romanın anlatıcı kahramanının teşhisiyle bir "mythomane" mıdır?

Türk edebiyatı roman kişileri kategorisinde çok önemli bir yere sahip olan Fahim Bey, dünya edebiyatındaki tipdeşleri kadar özgün bir karakterdir;

> *"Fahim Bey'i Türk edebiyatı içinde en kuvvetli bir tip örneği sayarlar ve George Duhamel'in Salavin'ine, Cervantes'in Don Kişot'una, Gonçarov'un Oblomov'una denk tutanlar eksik değildir."* (Kabaklı, 1978: 367).

Kitapta her ne kadar "Biz" kavramıyla Fahim Bey'i tanıyanlar ve onun hakkındaki izlenimlerini aktaran kişiler kastediliyormuş gibi görünse de, olay örgüsünü yürüten gerilimin bir ucunda Fahim Bey, diğerinde ise onun dışındakiler yer alır ve Fahim Bey'in dünyası bir bakıma Abdülhak Şinasi Hisar'ın da dünyasıdır. Bu bakımdan eserde merkeze alınan kişinin dışında kalan her şey ve herkes "Biz" kavramıyla özetlenmiştir. Öyle ki mekân bile "Biz"in alanına dâhildir ve merkezi kişi dışındaki kişiler kadrosu hep söz konusu karakteri tasvir etmenin aracı olmak üzere bir fon oluşturarak olay örgüsündeki yerlerini alırlar. Eserin geçmişte olup bitmiş olayları ve kişisel izlenimleri "nakletmeye/aktarmaya" dayalı bir anlatım yolunu takip etmesi dramatik yapıyı doğrudan etkilemiştir. *Fahim Bey ve Biz*, yazarın/anlatıcının zamana, geçmişe, değişen hayat tarzlarına yönelik düşünceleri ve yorumları ile klasik roman dışındaki yapısı ve anlatım özellikleriyle farklı ve öncü bir nitelik kazanmıştır. Anlatımda sürekli olarak geçmiş zamanın veya onun birleşik zaman kiplerinin tercih edilmesi yapıyı geleneksel anlatım formlarına yaklaştırmış olsa da eser, anlatım ve yapı özellikleriyle modern hatta postmodern romanın öncülerinden sayılmıştır.

Fahim Bey ve Biz romanının dikkate değer yanı, "değişmez karakter yazımı" etrafında yapılandırılıp, şekillenmesidir. Fahim Bey'in eşi Saffet Hanım, anlatıcı kişinin anne ve babası, teşebbüs-ü şahsi çevreleri ile ulema ve fuzalanın, dedikoducu kadın muhitlerinin bakışı yani onu tanıyan, dışarıdan izleyen çevrelerin, kendi dışında oluşan ironik durumların, birbirinden bağımsız ve habersiz tutumunun sürekli değişmesi ile örüntülüdür. Yaşadığı dönem, "Bu, Meşrutiyetin ikinci ilâniyle başlamış bir "teşebbüsü şahsi" modasının devam ettiği, o vakte kadar devlet kapısına bağlanıp bir maaşla geçinmeyi dileyen birçoklarının bu havaya uydukları ve artık refahlarını devlet kapılarının haricinde aramaya heves ettikleri zamanlardı." (s. 71) ve "Fahim Bey bir "teşebbüsü şahsi" hülyasına kapılmak işiyle kendisini bütünleştirmiştir, geçen zamanın farkında değildir. Onun bakış açısını bu 'zaman dışılık' ifade eder. O, gerçekleşmeyecek "teşebbüsü şahsi" hülyasının dışında hiç bir şeyi görmez (Turinay, 1993: 233). Dünyadaki gelişmeleri takip eden, gazete kupürlerini saklayan büyük bir itina ile arşivleyen Fahim Bey, hayali bir dünyanın sır dolu anlarında yaşamanın ver-

diği hazla hayatını sürdürür. Onun yıllarca bir han odasında uyukladığını zannedenler bilmezler ki, yaşamın kaba realitesinden sıkılan, var olanları başka biçimlerde yorumlayabilen Fahim Bey aslında bir başka dünyanın insanıdır ve karşımıza tezatlarla dolu, karmaşık, tuhaf, anlaşılması zor birtakım alışkanlıkları bulunan bir insan olarak çıkar. Hisar'ın romanlarında diğer merkezî kişiler gibi Fahim Bey de, dış dünyada aradığını bulamamış, tasarılarını gerçekleştirememiş biri olarak iç dünyasına, hayallerine, çocukluk zamanlarına ve delilik, şeyhlik gibi yeni kimliklere sığınmıştır. Fakat bütün bunlara karşılık o, hayatta hiçbir iddiası bulunmayan, sade ve basit bir adamdır.

Başka bir açıdan baktığımızda; Fahim Bey ve çevresini yakından, uzaktan takip eden anlatıcının da duyduğu ve duyurduğu bir acı vardır ve bu vurucu bir etki yaratır. Yani birbirinden kopuk ve ilgisiz çevrelerin farklı algı ve yorumlamalarının bütünü onda toplanırken bütün bunlardan bir "üst anlam" çıkaran husus, *Fahim Bey ve Biz*'i roman katına taşıyan asıl özelliğin anlatıcı kişinin geçirdiği o değişimde odaklanmasıdır. Önce genç, sonra yetişkin haller içinde zamanı derinden duyan, hayatın faniliği, geçiciliği karşısında paniğe kapılan, vicdan burkulmalarıyla yaşamı sorgulayan anlatıcının, bir noktadan sonra Fahim Beyi bile gölgede bırakacak şekilde, asıl roman kahramanı seviyesine yükselmesi durumu da ayrıca dikkate değer bir noktadır.

2.3. Norm ve Fon Kişiler

Fahim Bey ve Biz romanının başkişi' Fahim Bey'in etrafındaki pek kalabalık olmayan şahıs kadrosu vardır. Kendilerini, her şeyi kuşatan "zamanın geçiş"ini fark etmeyen hem norm, hem fon karakterler ile bunun karşısında zamanı derinden duyan ve bunun şuuruyla fanilik duygusu içinde ve bundan azap duyan anlatıcı kişi olarak iki grupta toplayabiliriz. Bu durumda anlatıcı kişi dışında kalan Fahim Bey ile diğerleri bir kategoriye, zamanın süratli akışı karşısında paniğe kapılan, bundan melalli hislere yükselen anlatıcı kişi de diğer bir kategoriye tabi tutulurken, zamanın geçişinin farkında olmayan çevrelerle, onun şuurunda olan anlatıcıyı ve hepsinden öte onları da kuşatmış gibi içimizden, dışımızdan uğuldayarak akan zamanı ayrı ayrı duymuş oluyoruz (Turinay, 2015: 282).

Fahim Bey, fiziksel özellikleri bakımından da 'garip'tir;

> *"Orta yapılı, orta yaşlı, teni kehribar gibi sarımtrak, dudaklarının üstünü kaplayan muntazam kesilmiş sert ve koyu siyah bıyıklarıyla, başı bir kuş kafasını andıran ve insana pek ciddi olmak hissini veren birisi..." olarak, hayal dünyasından dışarıya yanlışlıkla fırlamış bir başkişidir. Bedenine*

ait özellikleri zamanın akışına yani gençliği ve yaşlılığı içinde betimlenen Fahim Bey, hayat karsısında aldığı tavırla bir 'Don Kişot' olarak belirlenen geniş hayaller kuran ve bunları gerçekleştirmek için yılmadan çeşitli girişimlerde bulunan adeta yaşadığı dünyadan soyutlanmış bir roman kişisi olarak çizilmiştir" (Karaca, 1998: 31).

Fahim Bey'in Türk edebiyatında önemli bir tip oluşu kendisinden sonra gelen yazarları da etkilemiş, kendine, topluma ve zamana yabancılaşmış tipler ortaya çıkmıştır.

Sıklıkla, "Ey kendisini gören herkesin türlü türlü bulduğu, başka başka bildiği Fahim Bey!.." nida cümleleriyle başlayan eserde, anlatıcı, Fahim Bey ve İstanbul 'norm' karakteriyle aslî olarak roman boyunca katmanlı ve yer değiştirerek roman kişisi varlığını sürdürürken, roman boyunca bazen süratle akan, bazen hiç geçmiyormuş gibi bir sonsuzluk hissi yaratan 'zaman'ı da eserin kahramanlarından biri gibi algılamak durumunda kalıyoruz. "Her insan ömrünün hudutları, zamanın sularında halkalar gibi genişleye genişleye silinir" diyen Abdülhak Şinasi'nin romanındaki iki eksen faktörü, sosyo-psikolojik konumuyla 'yanlış adam' Fahim Bey ile çevresi 'Biz' ve 'zaman' olarak değerlendirebiliriz. Bu iki varlık katmanı arasındaki derin çelişki, zaman ile onun varlığının ve geçişinin şuurunda olmayanlar ile olanlar arasında geçmekte olduğundan, insanın trajedisi de buradan doğmaktadır. Anlatıcının zamanı derinden duyduğu bir anlatım özelliği sergilenirken, insanın sürekli değişen bir varlık olarak resmedilmesinin Fahim Bey'le sınırlı kalmadığı, zaman karşısında anlatıcı kadar okurun da şuurunun uyandığı, değiştiği, düşünce katmanlarının içinden ebediyet ve fanilik duygusu ile doğrudan temasa geçmiş olduğu ontolojik bakış ve insan felsefesine kayma durumu, altı çizilmesi gereken bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fahim Bey'in portresinin tanımlanabilecek çizgiler:

Yaşadığı zamanın dışında oluş, bekleyiş ve arayış hali, hayal dünyasında yaşama, aldanış-avunma ve tutunamama hali, anlaşılamama, giderek gerçekle yüzleşme, hayatı bir 'Don Kişot' olarak yaşama, temelde 'bir yanlış adam' olma durumlarıdır. Çoğu zaman iç sesiyle konuşturulan Fahim Bey'in 'biz' denilen çevrenin duygu ve düşünce dünyasından anlatılmasına rağmen yine de yeterince anlaşılamayacağını yazar roman boyunca göstermiştir. Küçük zamanlı, dar çaplıların yanında büyük ölçekli uzun süreçlere yayılan anekdotlar, babasından, başkalarından duydukları ve kendi tanıklıklarının örüntüsüyle, 'İnsan'ın ve insanla ilgili gerçeğin bilinmezliği ile tanımlanıp-anlaşılamayacağına yaslandırılan eserde, birbirinden farklı yüzlerle çizilen Fahim Bey portresi yorumlanırken 'zaman' kavramı ile paralellik kurulur.

Abdülhak Şinasi, eserinde muayyen bir insanı, muayyen bir mekâna ve zamana raptederek bir çeşit gerçeklik duygusu üretmek isterken Fahim Bey'i olabildiğince soyutlamaya gitmiş onu âdeta bir figüratif kavram seviyesine kadar indirgemiştir. Fahim Bey kendisi ile sınırlı kalmayan, 'insan'(lığ)ı temsil eden bir sembol hüviyetine bürünerek genişlemiş ve genelleşmiş, onun üzerinden tek/birey insanın; "Biz" kavramı üzerinden insanlığın bütününe ve insanlığın zaman karşısındaki açmazına tanıklık ettiğini söyleyebiliriz. Böylece eserde gerçek kişilerin anlatımından çok, evrensel nitelikte sembolleştirmelere başvurularak zamandan ve mekândan soyutlamayla gerçekleştirilen Fahim Bey karakteri, bu sebeple belli bir döneme ait olmaktan çıktığı gibi, bütün zamanlara ait bir hüviyete büründürülüp, sembolleştirilerek adeta ölümsüzleştirilmiştir (Turinay, 2015: 283).

Eserde yapıp etmelerle adım adım şekillenen bir roman kişisinden ziyade anlatıcının nakilleri ile somutlaşan bir kişilikten söz edilebilir. Abdülhak Şinasi'nin kişi oluşturmada en çok anlatıcıların ve merkezî kişilerinin etrafındaki insanların düşüncelerinden faydalandığı ve kısmen 'hatıralarından hikâyeleştirdiği'; zamanın, gerçeğin ve toplumun dışındaki Fahim Bey 'mevcut varsayılan' bir karakter portresi olarak yansıtılırken, romanın hemen ilk bölümlerinde nasıl bir kişilik olduğu ayrıntılarla verilmekte, sonraki bölümler ise bu 'kabuller' üzerinden sunularak ilerlemektedir. Abdülhak Şinasi'nin 'mevcudun tasviri'ni onaylar şekilde bir söyleşisinde de belirttiği gibi;

> *"(...) bunlar hayatımda görmüş olduğum adamlardır. Bunları hikâye şeklinde anlatırken, isimlerini, hatta hayatlarının bazı kısımlarını, hattâ yaşadıkları mahalleleri istediğim şekilde değiştirmişimdir."* (Uysal, 1961: 13).

Romanın anlatımında açık, izlenebilir bir olay örgüsü ve buna bağlı olarak da bir çatışmalar ağından söz etmek mümkün değildir. Ölümünden altı ay önce kendisiyle yapılan bir radyo programında da aynı noktaya işaretle; "Benim romanlarım hakiki, samimi bir takım hatıralar oldukları için 'ben' olan şeyleri hikâye ediyorum... Önemli olan sizin anlattığınız hayattır, insandır." roman anlayışını vurgulamaktadır (Turinay, 2009: 249).

Toplumsal kabullerin ve sürdürülen hayat tarzının dışında bir "hülya adamı" olan Fahim Bey, çatışma ve karşılamalarla şekillenen bir kişi olmaktan öte zamanı kavrayamayan, hayali projelerle ömrü geçen, gerçeklere direnen, kendi şahsına münhasır bir eski zaman adamının temsilidir. Hem tarihi, hem milli, hem beşeri bir Bab-ı Âli efendisi olarak nitelenen (Kaplan, 1978: 161) ve

ölümünden sonra anlatılan Fahim Bey üzerinden bir çeşit hayal-hakikat, geçmiş-şimdi karşıtlığı sunmaya çalışılmış ve daha çok anlatımın teslim edildiği anlatıcı aracılığıyla öznel düşüncelere yer verildiğinden ötürü eserin pek çok bölümü denemeye ve hatıraya daha yakın durmaktadır.

Eserin 22 bölümlük metninin son üçü dışındaki kısmı yani neredeyse 19 bölümü anlatıcının duydukları, dinledikleri ve iç anlatıcıların öznel bilgilerinden oluşmaktadır. Hakan Sazyek'in deyişiyle, hayatının bir bölümünü normal sınırları içerisinde geçiren Fahim Bey kendisini aşama aşama toplumdan, çevreden yalıtır, yalnızlaşan ve 'deli' olur... Fahim Bey'in iletişimsiz bir toplum içindeki yalnızlığı, içe kapanması, marazi bir sanal dünyaya ve hayallere yönelmesi, realite ile hayalî dünya arasındaki dengenin yitimi onun kişilik yapısının ana çizgilerini oluşturur. Böylelikle Hisar; bu ilk romanında yarattığı protagonisti üç yıl sonra, Çamlıcadaki Eniştemiz'de insanları arasına karıştıracak, ona toplumun içinde bir yabancı olmanın yine 'deli'liğe varan ağırlığını yaşatacaktır (Sazyek, 2008: 134).

SONUÇ

1888-1963 yılları arasında yaşamış olan Abdülhak Şinasi Hisar; İstanbul'da Rumelihisarı'nda doğmuş, 75 yıllık ömrünün neredeyse yarısını "halis bir Türk eseri" olarak nitelediği Boğaziçi'nde geçirmiştir. İstanbul ve Boğaziçi hayatını eserlerinde geçmiş özlemi, ayrılık hissi ve yalnızlık duygusu eşliğindeki masal tadında ve romanesk bir üslupta anlatmıştır. II. Meşrutiyet, Balkan Savaşları, I. Dünya ve II. Dünya Savaşlarını gören, 1963 yılına değin Cumhuriyet Dönemini yaşamış bir yazar olan Abdülhak Şinasi, yazı hayatına şiirle başlamış, inceleme ve anı/denemelerinden sonra romanla devam etmiştir.

Modern zamanların ilk avangart edebî ürünlerinden olan Abdülhak Şinasi'nin ilk romanı *Fahim Bey ve Biz*'in kahramanı Fahim Bey yalnızdır ve yalnızlığını kendi "yalan dünyasını" inşa ederek, toplumdan soyutlanarak ve bu dünyada mutlu olarak yok etmeye çalışır. Abdülhak Şinasi, dışarıdan bakıldığında normal insanlara "saçma" gelen bir hayatı benimseyen ve bununla mutlu olan Fahim Bey'i kurgularken kahramanı ile arasına bir mesafe koyar. "Benzeterek" değil "farklılaştırarak" inşa etmeye çalıştığı Fahim Bey, diğer Çamlıcadaki deli enişte ve Ali Nizami Bey karakterleri gibi toplumla karşı karşıya geldiğinde edilgen bir tutumu tercih eden, ayrıksı ve yenilgiyi kabullenmiş ve bu duruma karşı alanlarla örülü kendi iç dünyasına çekilerek, bir tür korunma/savunma biçimi geliştirmiş bir kişiliktir.

Bir yazısında; "Benim hikâyelerim sadece hâtıralarımı canlı kılan eserlerdir" diyen Abdülhak Şinasi'nin; Türk hikâye ve roman geleneği içinde alışılmış tarz-

da bir hikâyeden daha hacimli, yapı ve anlatım tutumu bakımından oldukça farklı olan bu eserin üslûbu dışında, roman için gerekli olan olay örgüsü, roman kahramanları, zaman, mekân gibi özellikler taşımadığı görülür.

Eserinde az çok bütün insanları biraz Fahim Bey gibi görmek eğiliminde olan yazar, Türk romanının ölümsüz kahramanlarından biri durumundaki kahramanının şahsında, onun gençlik yıllarından başlayarak ömrü boyunca kendinden, insanlardan, hayatın gerçeklerinden kaçan, daha çok muhayyel bir dünyada yaşayan 'insan' hayatını hikâye etmiştir. Yayımlandığı günden başlayarak büyük bir ilgi gören roman hakkında çok farklı değerlendirmelerde bulunulmuştur.

"İnsanları öldüren, başkalarının gözüne görünemeyecek kadar küçük bir takım nezaketsizliklerdir" diyen Abdülhak Şinasi, kırılgan, hassas ve naif insan ruhunun derinliklerini gözler önüne serdiği eserlerinde öncelikli olan insanın hayalleridir. Karakterlerinde ve karakterleri anlatış tavrında insan gerçeğini oluşturan 'toplum' kavramı ön plana çıkmayan yazar, insan psikolojisine dair farkındalığını sanatsal bir üslupla aktarma yoluna gitmiş, sadece *Fahim Bey ve Biz*'de değil, diğer iki romanında da insan ruhunu ve dünyasını bir ana karakter üzerinden işlemiştir. Fahim bey, deli enişte Hacı Vamık Efendi, Ali Nizami bey üzerinden büyük bir hayat ve yaşayış felsefesi sunduğu bu karakterlerin buluştuğu nokta; sürekli olarak toplum tarafından yargılanmaları, eleştirilmeleri, dedikodu malzemesi olmaları ve kabul görmemeleridir. Onlar pek tasvip edilmeyen, toplum normlarının dışında seyreden düşüncelere ve tavırlara sahip olan karakterlerdir. Farklı şekiller ve hallerde ortaya çıkan bu dışarıda olma durumu çoğu zaman alay konusu olmalarını getirmiş, alışılagelmiş düzene uyumsuz olmaları ve akılcılıktan uzak hareket etmeleri, bu kişilerin damgalanmasına, dışlanmasına, 'garip', 'a-sosyal' ve 'deli' görülmelerine zemin hazırlamıştır.

Kendi içinde bir hayat bulup, kurarak hayal dünyasında yaşayan Fahim Bey'in hakikatte arzuladığı hiçbir şey yoktur. Hayatı edilgen bir halde geçen Fahim Bey'i "iyi" bir insan profili olarak çizen Hisar; onu hakikate uyum sağlayamayan biri olmakla betimleyip, aktif bir rolden uzak tutarak gerçeğin dışına itmiştir. Oysa, Fahim Bey'deki uçsuz bucaksız iyilik, güzellik halleri, insanlara yardım düşüncesi ve bu yöndeki hayalleri onun gerçek hayatı geçirmesine engel olur. Murat Belge'nin deyimiyle Fahim Bey, hayatını sefalete düşmeden bitirmeyi başaran ama bundan başka bir başarıyı yakalayamayan nispeten minör bir Don Kişot'tur ve onun hikâyesi bir 'yapamamak' hikâyesidir. Çünkü hülyaları onu edilgenliğinin dışına çıkarıp eylemde bulunmasına mani olur.

Fahim Bey; yani sessiz, silik ve okurun acı bir yalnızlık duygusuyla özdeşleştirebileceği bir ömür süren ve yine ölümle hayata veda eden bu 'önemsiz' ka-

rakter, toplumda var olmaktan çok, kendimizle başlayıp bitirdiğimiz 'anlam'ın somutlaştırılmış bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Böylece, hayatın ve insanın inceliklerine dair ne varsa, roman kılıfıyla sunularak bir anlamda 'biz'i derin bir sorgulamanın içine itmiştir.

Fahim Bey karakterini etkin kılan unsurlar arasında ironi, mizah duygusu, Hisar'ın tasvir ve tahlillerle dolu uzun cümleleri, Osmanlı Türkçesi zengin kelime dağarcığı ve yazarın bu dili ustalıkla kullanması sayılabilir. Bazen iyimser, bazen de kötümser kişiliğe büründüğü söylenen Fahim Bey'in değişik zamanlarda farklı ruh hallerine giren ve adeta kişilik bölünmesi denebilecek, kendine özgü halleri 'garip', 'tuhaf' durumları vardır (Zariç, 2012: 759) ve bunlar *Fahim Bey ve Biz*'de; "...üslubu, güzel musiki parçaları gibi tekrar dinlenilmekle daha çok haz verecek bir kudrete haizdir" (Kaplan, 1978: 161) ve yazarının; '... bazen bir musiki, bazen bir resim, bazen bir masal, bazen bir dua, bazen yüksek ve asil bir hitabet, bazen bir hikmet, bazen kutsal bir metin eda ve üslubu ile...' (Kaplan, 1978: 161-166) resmedilmiş, kahramanını ölümsüz kılmıştır.

Genel olarak tek bir şahıs merkezinde, kendilerine dışarıdan bakan nazarlar gibi farklı karakterler gösteren evrensel nitelikle bir profil resmedilmiştir. Olaya dayalı romanları sevmeyen ve bu tarz anlatımlardaki şahısları kendisine yabancı hissettiğini belirten ve tercihini genel olarak üslup ve kişi oluşturmaktan yana kullanmış olan Abdülhak Şinasi'ye göre; "Her muvaffak olmuş roman kahramanı, dünyaya muharririnin kafasından doğmuş bir insandır." (Turinay, 2009: 50).

Fahim Bey ve Biz'de yeni olan, vakayı geri plana itmesi ve alışılmışın dışında, "inşa edilmiş, türlü hikâye ve tefsir edilmiş rüya"lardan örülen, topluma ve onun taleplerine yabancılaşmış, farklı bir karakteri sunmaya çalışmasında aranmalıdır. Onu yakından ve uzaktan tanıyanların birbirine zıt düşen kanaatleri üzerine kurulu olan roman, sadece yazıldığı dönemde değil bugün de Türkiye toplumunda örneklerine sıkça rastlayabileceğimiz türden bunalımlı bireyi anlatmaktadır. (Yalsızuçanlar, 2002: 489)

1941 yılında yayınlanması ve ardından roman yarışmasında ödül kazanması üzerine oldukça ses getiren *Fahim Bey ve Biz*'le ilgili olarak Samet Ağaoğlu, eserin evrenseli yakaladığını şöyle ifade etmektedir; "Abdülhak Şinasi Hisar, 'bir adam yaratmıştır' (...) Tabiat ve temayüllerini, yüzlerini ve biçimlerini, kusur ve meziyetlerini bildiğimiz, böyle muhayyileden doğmuş birkaç insan arasına nihayet Fahim Bey de katıldı. Onu Raskolnikov, Karamazof Kardeşler, Anna Karanina, Prens Mujkin, Goryo Baba, Don Kişot ve diğerleri arasında görüyoruz."

KAYNAKÇA

ACEHAN, Abdullah (2012), "Fahim Bey ve Biz, Anayurt Oteli ve Aylak Adam Romanlarına Psikolojik Bir Bakış", **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,** S.1 (Ocak-Haziran) (Balkan Özel Sayısı-I), s. 128-152.

ADIVAR, Halide Edip (1941), "Fahim Bey ve Biz", **Akşam Gazetesi,** 11 Eylül.

AĞAOĞLU, Samed (1943), "Fahim Bey ve Biz", **Millet**, Ankara.

AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Akçağ Yay., Ankara.

AKÜN, Ö. Faruk, "Fahim Bey ve Biz", **TDV İslam Ansiklopedisi,** C, 12, s. 78 http://www.islamansiklopedisi. info/dia/ayrmetin. php?idno=120078

BAKIRCIOĞLU, N. Z. (2002), **Başlangıcından Günümüze Türk Romanı**, Ötüken Yay., İstanbul.

BAYDAR, Mustafa (1960), **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul.

BELGE, Murat (1998), "Fahim Bey ve Biz", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yay., İstanbul.

ÇIKLA, Selçuk (2007), "1940'lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve İnönü Sanat Armağanları", İlmî Araştırmalar, S. 23, s. 29-46.

DEMİR, Ahmet (2016), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", **The Journal of Academic Social Science**, S. 24, Mart, s. 207-218.

GÖKŞEN, Enver N. (1943), "Roman Kahramanları", **Yarım Ay**, S. 174, 1 Haziran, s. 7.

GÜNYOL, Vedat (1966), "Dile Gelseler", Can Yay., İstanbul, s. 110-124.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1953), "Romana Dair Bazı Hakikatler", **Roman Sanatı** (Kléber Haedens), (Çev. Yaşar Nabi). Varlık Yay., İstanbul, s. 3-15.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1955), **Fahim Bey ve Biz**, Hilmi Kitabevi , İstanbul.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (2009), **Kitaplar ve Muharrirler III- Romana Dair Bazı Hakikatler (1943-1963)**, (Haz. Necmettin Turinay), *"Hazırlayanın Önsözü"* YKY., İstanbul.

İLDEŞ, Özgür (2012), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Tahkiyeli Eserlerinde 'Tür' Meselesi", **Turkish Studies**, V. 7/4, Fall, pp. 1993-2002.

İLERİ, Selim (1974), "Bir Roman-Bir Eleştirmen", **Yeni Ortam,** 10 Ocak 1974, s. 7.

İLERİ, Selim (1994), **Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği-***"Ali Nizami Bey'e Birkaç Sayfa"*- Can Yay., İstanbul, s. 5-9.

KABAKLI, Ahmet (1978), **Türk Edebiyatı C. III,** s. 367.

KANTER, Fatih (2007), "Zıt Kutuplarda İki Garip Kahraman: Fahim Bey ve Vamık Bey" **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** C.10, S.18, Aralık, s.206-209.

KAPLAN, Mehmet (1978), **Edebiyatımızın İçinden; "Fahim Bey ve Biz",** Dergâh Yay., İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (2002), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-II**, Dergâh Yay., İstanbul.

KARACA N. -Gökter B. (Edit.)(2015), **Geçmiş Zaman Medeniyeti ve Daüssıla Anlatıcısı Abdülhak Şinasi Hisar'ı (1888-1963) Doğumunun 125., Ölümünün 50. Yılında Anma Sempozyumu** (12 Nisan 2013) - **Bildiriler Kitabı,** Başkent Üniversitesi Yay., Ankara.

KARACA-Tağızade, Nesrin (1998), **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul,** Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1969), **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları,** Bilgi Yay., Ankara.

KÖROĞLU, Erol (1997), "Ahmet H. Tanpınar'ın Zaman Anlayışı", **Cogito** 11, YKY, s.201-222.

KURT, Mustafa (2009), "Geleneksel İle Modern Arasında: "Fahim Bey ve Biz, **Gazi Türkiyat**, Güz / S. 5, s. 457-467.

MORAN, Berna (1991), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, Cilt: II,** İletişim Yay., İstanbul.

NECATİGİL, Behçet (2005), **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, Varlık Yay., İstanbul.

OĞUZERTEM, Süha (1992), "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni", **Defter,** Mart, S.18, s.114-127.

OĞUZERTEM, Süha (2005), "Romanının Kahramanı Fahim Bey", **Kitaplık**, 5 (83), s.106-110.

OKTAY, Ahmet (1966), "Tekniksiz Bir Yazar", **Papirüs**, S.7, İstanbul 13 Aralık, s. 12-14

OKTAY, Ahmet (1995), "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı", **Defter,** S.23, Bahar, s.49-60.

ÖZ, E.- M., M. (2009), "Bizim Sanatçımız", **Kitaplar ve Muharrirler III- Romana Dair Bazı Hakikatler (1943-1963)**, (Haz. Necmettin Turinay), YKY, İstanbul s. 245-258.

ÖZCAN, Recai (2014), "'Yalnızlık' ve 'Yalan' Bağlamında Kurgulanan Üç Roman Kahramanı: Fahim Bey, Samim ve Hayri İrdal", **Turkish Studies**, Vol. 9/9 Summer, s. 813-826.

ÖZDENOĞLU, Şinasi (2000). **Anılar ve Portreler,** "*Abdülhak Şinasi Hisar*", Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, s. 73-83.

ÖZEN, İbrahim (2017), "Hatıratın Hikâye ve Roman Türüyle İlişkisi", **TÜBAR,** Bahar, XLI, s. 233-255.

SAZYEK, Hakan (2008), **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma,** Akçağ Yay., Ankara.

SOLOK, Cevdet Kudret (1987), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**, **Cilt: II,** İnkılap Kitabevi, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1998), **Edebiyat Üzerine Makaleler,** *"Fahim Bey ve Biz"*, (Haz. Z. Kerman), Dergâh Yay., İstanbul, s.408-409.

TOROS, Taha (1998), **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre,** *"Abdülhak Şinasi Hisar"*, İsis Yay., İstanbul, s.151-173.

TURİNAY, Necmettin (1993), **Abdülhak Şinasi Hisar**, MEB Yayınları, İstanbul.

TURİNAY, Necmettin (2002/2006), "Fahim Bey ve Biz Romanı Etrafındaki Spekülasyonlar", **Hece,** Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı, II. Basım, S. 65/66/67, Temmuz s. s. 587-588 / Şehrin Büyük Rüyası, Etkileşim Yayınları, İstanbul, s. 91-104

TURİNAY, Necmettin (2015a), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz Romanında Klasik Zaman Sembolleri", **Türk Dili**" C.CIX S. 767-768 Kasım- Aralık, s. 279-286.

TURİNAY, Necmettin (2015b), "Vefatının 50. Yılında Abdülhak Şinasi Hisar'ın Edebiyatımızdaki Yeri ve Önem", **Geçmiş Zaman Medeniyeti ve Daüssıla Anlatıcısı Abdülhak Şinasi Hisar'ı (1888-1963) Doğumunun 125., Ölümünün 50. Yılında Anma Sempozyumu-Bildiriler Kitabı**, Başkent Üniversitesi Yay., Ankara, s. 22-28.

UÇMAN, Abdullah (2000), "Fahim Bey ve Biz'i Yeniden Okumak", **Türk Yurdu**-Türk Romanı Özel Sayısı, (Mayıs-Haziran, 153-154, C. 20), s. 278-280.

UÇMAN, Abdullah (2010), "Geçmiş Zaman Peşinde Bir İstanbul Âşığı: Abdülhak Şinasi Hisar (1888-1963), **"Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi** (TALİD), C.8, S.16, s. 673-690.

UYSAL, Sermet Sami (1961), **Abdülhak Şinasi Hisar: Hayatı, San'atı, Eserleri**, Sermet Matbaası, İstanbul.

YALSIZUÇANLAR, S. (2002), "Psikolojik Roman", **Hece Dergisi,** Mayıs-Haziran-Temmuz, S. 65-66-67, s. 485-497.

YILMAZ, Mehmet (2015), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Anımsama ve Kollektif Belleğin İşlevleri", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Y. 7, S. 14, Temmuz, Aralık, s. 111-130.

YÜCEL, Tahsin (1993), **Anlatı Yerlemleri,** YKY, İstanbul.

ZARİÇ, Mahfuz (2012), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz Romanında Zaman ve Medeniyet Algısı", **Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi,** C. 1, S.1, s. 747-763.

ZARİÇ, Mahfuz (2014a), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Öncü Kişiliği, Sanatı ve Eserleri Üzerine Notlar", **Hece,** S. 214, s. 144-149.

ZARİÇ, Mahfuz (2014b), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Hayalden Hakikate İnsan", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** S. 2, s. 14-30.

ZARİÇ, Mahfuz (2015), "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romancılığında Avangart, Modernist Edebiyat İle Yeni Roman ve Postmodern Roman Anlayışlarının İzleri", **Geçmiş Zaman Medeniyeti ve Daüssıla Anlatıcısı Abdülhak Şinasi Hisar'ı (1888-1963) Doğumunun 125., Ölümünün 50. Yılında Anma Sempozyumu - Bildiriler Kitabı**, Başkent Üniversitesi Yay., Ankara, s. 96-107.

SÜRGÜN ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Yeliz AKAR**

GİRİŞ

Tanzimat döneminden itibaren Türk edebiyatında görülen roman türü, biçim ve içerik bakımından zenginleşerek değişir ve günümüze kadar varlığını sürdürür. Her dönemin kendine mahsus ruhuyla beslenen roman, özellikle Cumhuriyet edebiyatıyla beraber Anadolu'nun yüzyıllardır ihmal edilen değerlerine, insan kaynaklarına, imkân ve imkânsızlıklarına yönelir.

Cumhuriyet dönemi Türk romanı, 1923'lü yıllardan itibaren izleksel anlamda mahiyetini genişleterek Anadolu insanını esas alır; bu durum, memleket edebiyatı adıyla yeni bir ekolün oluşmasına zemin hazırlar. Bilhassa Milli edebiyatın etkisiyle halka yönelik konuların anlatılması ve yurt insanının karakter olarak ele alınmasıyla gelişen bu yönelime, 1909'lü yıllarda Refik Halit Karay'da katılır.

Kültürel ve siyasi anlamda büyük bir değişim süreci yaşayan Türk toplumunun yapısını gözlemci ve eleştirel bir gerçekçilikle anlatan Refik Halit Karay, romanlarından çok öyküleriyle tanınır. Bilhassa Maupassant tarzı bir teknikle yazılan *Memleket* ve *Gurbet Hikayeleri*, yazarın Türk edebiyatındaki yerini belirlemesi açısından oldukça önemlidir; bu hikayelerde köy ve kasaba yaşamını tüm yönleriyle yansıtan Refik Halit, böylece Anadolu insanının varlık dünyasını eserlerine taşır.

Anadolu insanın duyuş ve sezişlerini merkeze alarak izleksel kurgusunu oluşturan Refik Halit Karay, eserlerinde sıla özlemini de ele alır. Enginün, "Ka-

* Munzur Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. y.akar84@hotmail.com.

ray, Sinop, Çorum, Ankara ve Bilecik'te geçen günlerinde tanıdığı Anadolu'yu ve Anadolu insanının hikâyeleri nasıl ki Memleket Hikâyeleri'nde anlatarak Memleket Edebiyatının öncüsü olduysa, Gurbet Hikâyeleri'nde de memleket hasretini somutlaştırmıştır." (Enginün, 2017: 291) der. Enginün'ün tespitinde yer alan memleket tahassürünün yanı sıra Refik Halit, yıkılmaya yüz tutan Osmanlı İmparatorluğu'nun ahvalini, Meşrutiyet dönemiyle beraber yozlaşan aydınları, savaş ve bozgun psikolojisinin sosyo-kültürel ve psiko-sosyal dokuda yarattığı tahribatı ve kaosu da dile getirir.

Refik Halit, yukarıda bahsi geçen konularla beraber roman ve öykülerinde kendi hayatından da kesitler sunar. *Sürgün*, bu durumun temsili bir örneğidir. Karay'ın ikinci sürgün yıllarına ait deneyimlerini ve gözlemlerini yansıtan roman, otobiyografik bir nitelik taşır ve 37 bölümden oluşur. İlk baskısı 1941 yılında yayınlanan *Sürgün*, doğup büyüdüğü topraklardan koparılarak sınır dışı edilen Hilmi Efendi'nin trajik yaşamını yansıtır. *Sürgün*, yabancı bir memlekette her bakımdan perişan ve umutsuz bir insanın değerler çatışmasını karakteristik ve sembolik düzeyde anlatır; aynı zamanda altı yüz yıllık bir devlet geleneğinin yok oluşuyla beraber İslam'ın sancaktarlığını yapan diğer ülkelerin içtimai durumlarını, uzun yıllar süren bir muhasaranın izlerini taşıyan İstanbul'un portresini, oportünist bir zihniyete sahip olan hanedan mensuplarını karşımıza çıkarır. Bu konuda Şerif Aktaş'ın analizi, dikkat çekicidir; Aktaş, *Sürgün*'de yurt dışına gönderilen Osmanlı hanedanı mensuplarının neler yaptıkları, nasıl perişan oldukları anlatılır, saltanat koltuğundan ayrılan son Osmanlı prenslerinin yetiştirilme tarzı tenkit edilir." (Aktaş, 2004: 142-143) Der. Aktaş'ın tespiti, şu kanıya varmamızı sağlar; *Sürgün*, dönemin ruhunu yansıtmakla beraber vakaları hiciv tarzında ele alan bir eserdir.

1. Romanda Kişiler Dünyası

Kişiler dünyası; romanın tematik ve karşı güç bağlamında derinlik ve boyut kazanmasını sağlayan yapısal unsurlardan biridir. Dramatik aksiyonu sağlayan görüntü seviyeleri, kişilerin sembolik açılımlarına göre şekillenir. *Sürgün*'de yer alan kişiler dünyasını şu şekilde tasnif edebiliriz;

1.1. Başkişi

Başkişi, romanın varoluş nedenidir; vakanın merkezinde yer alır ve entrik kurguya doğrudan yön verir. Yazar, başkişinin serüvenini bütün boyutlarıyla yansıtır; çünkü roman, başkişi üzerine kuruludur. Stevick'e göre "*başkişiler, iç* dünyaları ve hayatları en ayrıntılı şekilde belirtilen karakterlerdir. Bunlar, daha

canlı olmasa da daha karmaşık bir şekilde, hikayenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan karakterlerdir."(Stevick, 1988: 179) Stevick'in tespiti dikkate alındığında *Sürgün*'de başkişi, Hilmi Efendi'dir; çünkü *Sürgün*, kendi kültür mecrasından uzakta, kaderine teslimiyetçi bir duyarsızlıkla boyun eğen, yalnız, umutsuz, herkese ve her şeye yabancı bir insanın psikososyal durumunu Hilmi Efendi'nin şahsında öyküler.

Menfi bir kişiliğe sahip olan Hilmi Efendi, kök saldığı topraklardan sürülüşünün yıkıcı gerçeği karşısında kendine ve hayata güvenini kaybetmiş huzursuz bir ruhtur. Anadolu'da yüzbaşı olarak vazifesini icra ederken tutuklanan ve sınır dışı edilen Hilmi Efendi, zor ve çetin koşulların kuşatması altında kısa sürede meyyitleşir. Meyyitlik, bedensel düzeyde bir yokluk değildir; moral ve teselli kaynaklarını tüketen insanın kendisini değere dönüştürebilecek gücüyle ilişkisini tamamen yitirmesidir. Dolayısıyla Hilmi Efendi, ölümün düşünsel ya da duygusal boyutta da gerçekleşebileceğinin cisimleşmiş bir sembolüdür.

Vatanından uzaklaştırılarak Beyrut'a mecburi gönderilişini kabullenemeyen Hilmi Efendi, ölmeyi arzular; çünkü o, Beyrut'u tükeniş sürecini hızlandıran yalıtık bir mekan olarak görür. Hilmi Efendi'nin hafızasında memleketten kopuşun yaratacağı sıkıntılar, Beyrut görünümünde tecessüm etmiştir. Bu sıkıntılardan ilki, bir anda alaşağı olan toplumsal konumu ve maddi düzeydeki yetersizliğidir;

> *"Memleketinden hudut harici edilen yüzbaşı müteakidi Hilmi Efendi, cennet gibi bir yere gittiğini biliyordu.(...) Fakat bu sefer sırtında üniforması yoktu; memleket de artık onun yabancısı olmuştu. Sonra, en kötüsü, elde avuçta ne bulduysa aldığı halde yanında ancak on altı lirası kalmıştı. Varı yoğu, gelmişi geleceği hep bu... "Zahir eller ilinde dileneceğim", diye düşündü; gözlerinin yandığını, dolduğunu, nemlendiğini fark etti."* (s. 8).

Alıntı metin, doğup büyüdüğü topraklardan ayrılmak zorunda bırakılan ve sahip olduğu tüm imkânları yitirerek Beyrut'a sürülen Hilmi Efendi'yi yansıtır; "sırtından üniforması alınan, varı yoğu, gelmişi geleceği on altı liradan" ibaret olan Hilmi Efendi, statü kaybı yaşar. Bu kayıp, öncelikle kendine güveni sorgulatır; çünkü Hilmi Efendi'nin bütün yaşamı, statü üzerine kuruludur; yitimi ise, onu derin bir buhrana sürükler. Alain De Botton, "statü endişesi, bizi kedere ve hüzne sürükleme olasılığını bünyesinde barındırır."(Botton, 2013: 9) der. Botton'un bilimsel anlamda yaptığı sosyolojik saptama, Hilmi Efendi'nin hayatında adeta gerçeğe dönüşmüş gibidir. Zayıf ve güçsüz kişiliği, yaşamı kazanmaya dair inancını yok eder; ruhsal dünyasında büyük bir infilak yaratarak

bir yığın olumsuzluğun pençesinde savrulmasına neden olur. Oysaki sorunlar ve zorluklar yolumuzu tıkayıp sınandığımız zaman, dirayetli, kararlı ve sağlam bir duruş sergilersek var olma mücadelesini kazanabiliriz.

Hilmi Efendi ise bu tavırdan yoksundur. Her şeyi yeniden kurabilecek güçten mahrum olması, yetersizlik duygusunun etkisini artırır ve "zahir ellerde dileneceği" korkusu yaratır. Hilmi Efendi'nin tek problemi, maddi düzeyde de değildir. Apansız bir şekilde bozulan düzeni, yurtsuzluk ve yersizlik gerçeğiyle de yüzleşmesine neden olur ve Hilmi Efendi'yi çaresizleştirir. Korkmaz'a göre "çaresizlik, insanın sınırlarına çarparak artık gidecek bir yerinin olmadığı, söyleyecek sözünün/harcayacak gücünün kalmadığı zamanlara ve bu zor zamanları derinden duyumsamaya gönderme yapar." (Korkmaz, Deveci, 2011:119) Korkmaz'ın bahsettiği durum, Hilmi Efendi'de somutlaşmıştır. Gidecek, sığınacak bir yerinin olmaması, memleketi ve ailesinden uzak kalması umudu yadsıyarak nevmit birine dönüşmesine sebebiyet verir;

> *"Yolcular, memleketlerine ve bekleyenlere kavuşmak neşesiyle acele acele eşyalarını topluyorlardı. Kendi evlerine girecek, tanıdıklarını bulacak, yurtlarına vardıkları için kaldırımlara daha sert, güvenle basacak olan bu adamlara gıpta ederek yatağını isteksizce kaldırdı; çürük bavulunu kapayıp iplerle sardı, üstüne oturup yatı mektebine yeni götürülen ve orada ilk gecesini geçiren bir çocuk gibi, koca adam içi ezile ezile karısını bir anaya duyulan hasretle andı. Nereye inecekti, hangi dilde konuşacaktı? Ne ile, nasıl yaşayacaktı?"* (s. 9).

Alıntı metin, yuva, vatan ve ana dil gibi "kimlik mekânlarından" yoksun kalan Hilmi Efendi'yi yansıtır. Irak bir ülkede kimsesizliğinin acısını derinden duyumsayan Hilmi Efendi, evinin ve yakınlarının içtenliğine/samimiyetine ihtiyaç duyar. Çünkü evindelik durumu, insana birlikte bir şey'e dönüşebilmenin mutluluğunu hissettirir; kendisine ve hayata inanmasını sağlar; sadece mekânsal bağlamda değil dünyaya duygusal boyutta da kök salmasını mümkün kılar. Fakat Hilmi Efendi, bir sürgündür ve böylesine bir imkanı yoktur; "gidecek bir evi, varacak bir yurdu olmayan Hilmi Efendi", büyük bir aidiyet problemi yaşar. Engin Geçtan, "geleneksel değerlere bağlı insanlar için aidiyet duygusunun sarsılması temel yaşam desteğinden yoksun kalma tehdidini beraberinde getir(ir)." (2010: 51) der. Geçtan'ın söyleminde yer alan temel yaşam desteğinden yoksun kalma tehdidi, pasif bir karakteri olan Hilmi Efendi'nin acizleşmesine, yaşama iradesini kaybederek yılmasına sebep olur. Mevcut duruma daha fazla direnemeyerek mukavemetini yitiren Hilmi Efendi'nin çürük bavulundan başka hiçbir şeyi yoktur.

Çürük bavulun metinde yer alması, tesadüfi değildir. Yazar, Hilmi Efendi'nin iç dünyasındaki tükenişi, bu simgeyle yansıtır; bavulun somut görünüşüyle Hilmi Efendi'nin psikoruhsal durumu arasında doğrudan bir ilişki vardır. Hilmi Efendi'nin dünyaya bakışını bavula yüklediği anlamla metaforik bir düzeyde yansıtan yazar, yitirilen yaşam enerjisine dikkati çeker. Böyle zamanlarda hükmünü icra eden tek duygu, meskenet ve acziyettir. Erıch Fromm,"(...)insan yetersiz kaldığı zamanlarda kendisini daha bağımsız kılacak bir tepki gösteremiyorsa çoğu zaman sinikliğe ve yıkıcılığa sürüklenmekten kurtulamaz."(2008: 24) der. Fromm'un bahsettiği siniklik ve yıkıcılık, Hilmi Efendi'nin algısında cisimleşir; çünkü o, yaşamı trajik bir şekilde duyumsar; olumsuzlukların kuşatması altında cesaret ve kararlıkla durabilme gücünü ve metanetini kaybeder.

Hilmi Efendi'yi uzak ve ücra bir memlekette kaygılandıran bir diğer neden, yurtsuzluğu/yersizliğidir. Yurt, üzerinde yaşanılan bir coğrafya olmaktan çok insanın dünyaya kendisi olarak mekanlaşmasını mümkün kılan değerin adıdır. Yaşadığı toprakların ruhuyla derin bir etkileşim içinde olan insan, böylece kimliksel boyutta neredeliğini belirler ve aidiyet bilinci kazanır. Fakat Hilmi Efendi, yurdundan sürülerek yabancı bir mekâna itilmiştir ve her bakımdan yersizdir. Onun hayatında bu durum, ilk olarak mekânsal bağlamda tecessüm eder; "Beyruta attığı ilk adımda otel, han ve kahve köşelerinde" yaşamak zorunda bırakılan Hilmi Efendi, güven içinde ilişkilerini sürdürebileceği ve yaşamını devam ettirebileceği bir kendilik alanı bulamaz.

Han, sahipsizliğe, kimsesizliğe ve yoksulluğa; otel ise tüm değerleri yutan geçici ve anlık duraksamalara vurgu yapar. Korkmaz, "otel, sürekli yurtsuzluğun geçici yurdudur; içtenlik düşlerini barındıracak bir ev atmosferine sahip değildir." (2015: 179) der. Korkmaz'ın mekân- insan ilişkisine dayalı saptaması, Hilmi Efendinin yaşamında yıkıcı ve yıpratıcı niteliğiyle yansıma bulur. Otel ya da han gibi yalıtık mekânlara sığınma mecburiyeti, pasif bir kişilik yapısına sahip olan Hilmi Efendi'nin dışlanma/itilme sendromunu güçlendirecek; yaşama tutunma çabasını öteleyecektir; çünkü sıladan kopan insan, yuvaya geri dönüşün imkansızlığını; konumlandığı mekanın ise ne denli kırılgan, kaygan ve güvensiz olduğunu bilir. Iain Chambers; "*sürgündeki kişi bilir ki evler daima geçicidir. Sürgün kişi için asli bir ev ve eve dönüş varsayımlarını devam ettirme olasılığı giderek zayıflar ve sonunda kaybolur.*" (2015: 13) der. Chambers'in sosyolojik analizi, göçerlik durumu yaşayan Hilmi Efendi'nin ahvaliyle birebir özdeştir.

Hilmi Efendi'nin yitik aidiyet duygusu, sadece yurtsuzluğuyla sınırlı değildir; yabancı bir diyarda hangi lisanla konuşacağını bilemeyen Hilmi Efendi, sosyo-kültürel boyutta büyük bir karmaşa yaşar. Tanımadığı ve bilmediği bir ortama intibak ederken ana dil ile düşünme, anlama ve kendini anlatma

imkânsızlığından dolayı Hilmi Efendi, çevresini kuşatan bir yığın kalabalığa rağmen kimselerle iletişim kuramaz; dilini bilmediği koca bir yığının arasında sıkışıp kalır; sessizliğe ve suskunluğa itilir. Çünkü ana dil, ortak bir değerler birliğinde buluşan insanlar arasındaki paylaşımları çoğaltarak kişilere biraradalık duygusu hissettirir. Lakin Hilmi Efendi bir sürgündür; "şehirden şehre, evden eve, dilden dile, ortamdan ortama sürüklenişi" (Said, 2013: 10) anadilinden kopuk bir şekilde hayata devam etmesini zorunlu kılar. Beyrut'un sokaklarında dolaşırken iletişim kurabileceği aşina bir yüz arayan Hilmi Efendi, yad seslerin dışında başka bir şey duyamaz. Seslerin ruhunda yarattığı hayal kırıklığı, Hilmi Efendi'yi melale sürükler; kendi iç dünyasına kapatır. İnsan, dünyaya geldiği ilk andan itibaren tüm kazanımlarını, deneyimlerini ve tecrübelerini ana dilinde deneyimler; başkalarıyla ilişki kurarken de ilk olarak ana dilinin öğretilerini referans alır. Fakat mütecaviz bir tavırla yerinden edilen Hilmi Efendi, düşün ve duygu dünyasını söze dönüştürecek bir ortamdan uzaktır; bu yüzden hafızasında var olan değerlere tutunur. Türküler, bu değerin sembolik bir örneğidir;

> *"(...) Hatırına bir memleket türküsü geldi: "Söğüdün yaprağı narindir narin, içerim yanıyor dışarım serin..."Ne olurdu, kendisini bu yabancı diyarlara atacaklarına "Git, Karahisar'da otur, ağzını kapa, sakın kımıldanayım deme, asıldığın gündür.! Kararıyla doğduğu yere sürselerdi." (s. 64).*

Türküler, Beyrut'un yutmaya/silmeye çalıştığı anlamı Hilmi Efendi'nin yaşamına yeniden kazandıracak; memleketiyle arasındaki aşılmaz mesafeleri yok edecektir. Hilmi Efendi, her şeyini kaybettiği anda söze sinen anlama tutunarak kültür mecrasının örtük ve gizemli diline dokunur; böylece Hilmi Efendi, sürgünlüğün bile elinden alamayacağı, ulaşmayacağı kendisine ait bir alan edinir. Memleket türküleri söyleyerek unutulmaya yüz tutan ana dilini bilincinde uyanık tutmaya çalışır; yitip gitme tehdidinin tüm vehametiyle üzerine yürüdüğü bir anda türkülerini anımsayarak yoksun bırakıldığı güce yönelir.

Türküler, esenlik veren tarafıyla Hilmi Efendi'nin ruhunu tedavi eder; fakat o, bu sembolik anlamdan enerji ödünçleyerek toprağının sesini duymak istese de kısa bir süre sonra yabancı bir diyarın soğukluğuna ve yalıtıklığına çarparak dağılır. Hilmi Efendi, yurdundan ırak kalışını bir türlü kabullenemez; yerinden edilmişliğin elemini derinden hissettiği için bigâne bir yerde hayatını sürdürmektense ülkesinde yaşayabileceği her tür cefaya razı olduğunu söyler. Lakin yaşam, Hilmi Efendi'ye arzusuna ulaşma şansı tanımaz ve onu gerçeğiyle hazırlıksız karşılaşmak zorunda bırakarak umutsuzluğa ram eder. Kierkegaard "umutsuzluk, ölümcül bir hastalıktır."(2017: 8) der. Kierkegaard'ın tezi, Hilmi

Efendi'de cisimleşmiş gibidir. Kendisini motive edecek bir teselli noktası bulamayan Hilmi Efendi, iç dünyasına kök salmış huzursuzluğun tutsağı olur. Ömrünün maruz kaldığı kayıplarla ziyan olup tükeneceği korkusuna kapılır; bu korku, onu maddi temelli arayışlara iter.

Hayatını yeniden kurma konusunda yetersiz olan ve "bir tomar kağıtla dünya nasıl tatlı, renkli, ışıklı, güzel kokulu bir doyulmaz şey olurdu."(s.34) diye düşünen Hilmi Efendi, Beyrut'ta ne yapacağını kime sığınacağını bilemezken Şehzade isminde nüfuzlu biriyle tanışır. Manevi boyutta hiçbir değere sahip olmayan Şehzade, gösterişin, şaşanın ve debdebenin kişiler düzlemindeki temsilcisidir. Adı yerine Şehzade ifadesinin kullanılması da bu durumu somutlar niteliktedir. Şehzade'nin himayesi altında yaşama, Hilmi Efendi'ye cismani düzeyde müreffeh bir hayat sunar;

> *"Artık kılığı, kıyafeti, tamamıyle değişmiştir. Şehzade, eskimeye yüz tutmuş ince, pahalı çamaşırlarını ve bıktığı elbiselerini ona vermiştir; pantolonu birazcık kısa ve ceketi dar gelen yepyeni elbiseler... Kollarının içleri bile ipek astarlı olduğundan kolaycacık, kayarak sırta geçirivermesi Hilmi'nin pek hoşuna gidiyordu.(...)Daha birkaç ay evvel, önünde gazoz arabasıyla yabancı yabancı dolaştığı ve bir yapı yerinde kum ve çimento karıştırarak miskincesine yaşadığı Beyrut, şimdi Hilmi Efendi'nin göğsünü gerip fotinlerini gıcırdatarak alışverişe çıktığı bir memlekettir, büyük bakkal mağazalarında, ona iskemle uzatıyorlar, kahve ısmarlıyorlar, arkasında yüklü hamallar yürüyor, şöförler durup kapılarını açıyor."* (s. 71).

Alıntı metin, pragmatist bir kaygıdan dolayı hayatının iradesini Şehzade gibi bir insana teslim eden Hilmi Efendi'nin karakter aşınmasını yansıtır. Sennet *"karakter, diğer insanlarla ilişkilerimize yüklediğimiz etik değerdir."*(2010: 10) der. Sennett'in, sosyolojik tespitinde yer alan değer, menfaat dengelerini önceleyen Hilmi Efendi tarafından yok sayılmıştır; yapay bir güven ve memnuniyet duygusunun yanılsamasına kapılarak çevresinde muteber bir insan olmayı arzulayan Hilmi Efendi, günübirlik endişelerin kuşatmasında sıkışıp kalır. Kendisine yönelik bir referansı olmadığı için varlığını içtimai ortamlarda moda eğilimleri benimseyerek kabul ettirmeye çalışır; dış görünümüyle itibar kazanma, aslında Hilmi Efendi'nin eksik, zayıf ve özgüvenden yoksun kişiliğine vurgu yapar.

Pratik bir yarara boyun eğerek aslından uzaklaşma, insanın en büyük talihsizliğidir; bu talihsizliğe karşı bir tavır sergilemek yerine duyarsızlaşan Hilmi Efendi, sahte bir rehavetin etkisindedir. Alt üst olan düzenini emeğiyle kurmak yerine ikbal peşine düşen Hilmi Efendi, konformist ve snop birine dönüşür;

kendisine dar ve kısa gelen giysilere büyük bir tutkuyla yönelmesi, bu durumu yansıtan niteliktedir. Dar ve kısa sıfatlarıyla tanımlanan giysiler, aslında Hilmi Efendi'yle tam bir uyuşmazlık içindedir; uyuşmazlık, metaforik bir düzeyde ele alınırsa elbiselerin biçimsel görüntüsüyle değil Hilmi Efendi'nin yaşama bakışından kaynaklıdır. İrite ve iğreti bir duruma rağmen kendisi yerine başkasına ait olanı seçen Hilmi Efendi, her şeyden memnundur;

> *"(...) daha birkaç ay evvel, önünde gazoz arabasıyla yabancı yabancı dolaştığı ve bir yapı yerinde kum ve çimento karıştırarak miskince yaşadığı Beyrut, şimdi(...) göğsünü gerip fotinlerini gıcırdatarak alışverişe çıktığı bir memleket" halini alır.*

Beyrut'un mahiyet değiştirmesi, Hilmi Efendi'nin algısıyla ilişkilidir; başkasının metasal düzeydeki kuvvetinden istifade ederek toplum nazarında var olma çabası, Hilmi Efendi'nin kendisi olarak başarı kazanamadığını ortaya koyar; dış görünüşünden dolayı insanların önünde saygıyla eğildiği bir ortamda son derece mesut olan Hilmi Efendi, yozlaşmıştır.

Dönemin karakteristik bir örneği olan Hilmi Efendi'nin bu tavrı, yalnızlık korkusuyla da açıklanabilir; o, sürgünlük psikolojisinin yarattığı dışlanma sendromunu yok etmek için Şehzade gibi insanlar aracığıyla cemiyette yer edinmek ister. Rollo May, "sosyal kabul görmek, bir başka deyişle "beğenilmek" yalnızlık hissini uzak tuttuğu için son derece güçlüdür."(2013: 35) der. May'ın analizi, hayatın etkin bir parçası olamadığını düşünen insanın başvurduğu ve kandırmaca mantığı üzerine kurulu bir çaredir; böylece kişi, dünya-ben ilişkisinde aciz ve eksik kalan yanını yok ettiğine inanır. Fakat bilinmelidir ki insan, en acımasız felaketlerin kuşatmasını bile sadece kendi mücadelesi ve çabası sayesinde aşar; maddi ya da manevi temelli kaygılarımız için çıkarcı zihniyete koşulsuz itaat, karakter sorunu yaratır. Hilmi Efendi, bu denli bir sorunun ters yüz edilmiş halidir. Çevresindeki insanların algısında onun önemi, Şehzadenin yıkılan saltanatı sonrası son bulur; gönencini bir anda kaybedip sefaletin eşiğine gelme tehlikesi, Hilmi Efendi için katlanılmaz bir durumdur;

> *"İşte bütün huzur ve refah bir anda yıkılıyordu; tekrar açlık, yersizlik, yeniden bir sürgünlük, yeniden ikinci bir sürgünlüğe alışmak azabı, başlayacaktı. Gözünün önünde o rakı sofraları, kap kap yemekler, saz âlemleri, tertemiz yatağı, ütülü çamaşırlar, çarşı ve pazarda gördüğü ikram, kapısını açan şöförler, şerbet ve kahve ısmarlayan dükkâncılar, hepsi bir anda geçti; kendisini tekrar Boğos Ağanın tütün kutusundan sigara sararken bir yapı yerinde buldu."* (s. 89).

Alıntı metin, şahsi menfaatlere meftun olup hayatı oportünist bir zihniyetle değerlendiren Hilmi Efendi'nin çöküşünü yansıtır. Hilmi Efendi'ye göre insanın en muhkem kalesi, metadır; metanın yokluğu, "bütün huzur ve refahın yıkılmasına, açlık, yersizlik ve sürgünlüğün başlamasına" neden olur. Oysa Hilmi Efendi, böylesi bir tükenişe hazır değildir; yaşamı niceliksel boyutta devam ettirmek kendisi için her şeyden önemlidir. Fakat mücadele ile değil de başkasına biat ederek kavuştuğu görkemli hayat, güvensiz bir zemin gibidir; kaybetme olasılığı da oldukça yüksektir. Kısa bir süre içinde gerçeğe dönüşen bu olasılık, Hilmi Efendi'yi derinden sarsar; ihtişamın gölgesinde asılı kalarak içindeki güce görmezleşen Hilmi Efendi, zor ve çetin zamanlara karşı sadece tazallüm ederek tepki verir. Somut boyutta sonsuz güzellikleri barındıran bir ortamdan kopup sefalete sürüklenmek zorunda kalışı, bakış açısına sinen kötümserliği artırır. Elinden alınan maddi temeli saadetini yad etmek dışında hiçbir şey yapmayan Hilmi Efendi, benzer ıstırabı Suzidil ile olan ilişkisinde de yaşar. Suzidil, Hilmi Efendi'nin yitik cennetidir;

> *"Hilmi Efendi, Suzudil'den başka herkes nazarında mevkiini kaybetmişti. Artık ayrılmayalım, zaten ne olsa bana yol göründü! Diye düşünüyor, projeler yapıyor, kararlar alıyor, fakat bir türlü tatbike geçemiyordu. Suzudil'den uzak düşmek ona yeni bir sürgünlük olacaktı(...) İşte Suzudil, yarın güzel varlığı ile beraber bu sihri de alıp götürüyordu ve Hilmi Efendi için yalnız yurt gurbeti değil, kendini büsbütün çökertecek bir aşk gurbeti de başlıyordu."* (s. 85, s. 102).

Alıntı metne göre Hilmi Efendi, yok olup gitme endişesinin tahakkümü altındadır; bu nedenle tek dayanağı olan Suzidil'e bile tüm zorlukları göğüsleyerek sahip çıkamaz ve onu kaybeder. Suzidil'in gidişine hüzünlü bir anış dışında tepki göstermeyen Hilmi Efendi'nin ona yönelimi, muhayyel dünyasından ibarettir. Muhayyelde saklı, gizli hislerin izharı mümkün değildir; çünkü Hilmi Efendi için Suzidil, uzak bir düşten ibarettir; onunla ilgili "düşünen, kararlar alan fakat bir türlü tatbike geçemeyen" Hilmi Efendi, böylece sevginin yaşama katacağı anlam ve değeri itmiş olur. "Kendisini büsbütün çökertecek bir aşk gurbeti(nin)" içinde iyice yalnızlaşır; çünkü aşkın bilinmesi gereken kadir ve kıymeti, nevmit bir duruşun ve eylemsiz bir istencin olduğu yeri terk eder. Ve geriye sadece münkariz bir ruh bırakır. Suzudil'in ayrılışından sonra Beyrut'u terk eden Hilmi Efendi, Şam'a yerleşir; Şam, gurbette oluşunu en çok duyumsadığı yerdir;

> *"Şam... Burada memleketine uzak olduğuna bile inanamıyor, zannediyor ki şöyle, şimale doğru biraz daha gitse, Türkiye'ye girmiş olacak...*

Halbuki sade mesafe itibariyle değil, asıl ruh, huy, duygu cihetinden şimdi yurduna tamamıyle uzak ve aykırı bir yerdedir." (s. 103).

Alıntı metin, sıla özlemine yenik düşen Hilmi Efendi'nin yansımasıdır; maruz kaldığı kültür şokundan dolayı kök salamadığı Şam, Hilmi Efendi'ye yabancıdır. Richard Sennett'e göre, "yabancı olmak, memleketi dışında yaşarken bir türlü iç rahatlığına kavuşamamak demektir."(2011: 52). Sennet'in bahsettiği iç rahatlık, kişinin kendini evinde ve güvende hissetmesinden kaynaklanır ve aynı toprakta var olan insanlarla ortak bir zevki paylaşmadan doğan yakınlıkla da doğrudan ilişkilidir. Lakin Hilmi Efendi, gayr yerlerin yalıtık ve soğuk çehresinde böylesi bir iç rahatlıktan yoksundur; çünkü o, "ruh, duygu ve huy cihetinden yurduna tamamıyle uzak ve aykırı bir yerde" dir. Kendisine sadece mesafe anlamında uzak olmayan Şam, değerlerle uyuşmazlığın sembolik bir görüntüsünü sunmakla beraber ruhsal anlamda da huzursuzluğun ve erinçsizliğin mekânıdır. Kurabileceği bir dostluğun, samimiyetle sürdürebileceği bir ilişkinin ve ruhunu besleyecek bir bağının olmayışı, Şam'ın labirent yapısını güçlendirir; şimdi ve buradalık boyutuyla varlığını kesinleyemediği mekan, her bakımdan yalnızlığın somut bir siluetidir.

Hilmi Efendi üzerinde büyük bir baskı unsuruna dönüşen Şam, içselleştirilebileceği bir yer olmaktan çıkar. Bu bakımdan mekan, onu tükenişe sürükleyen sürecin bir parçası konumundadır; üzerine yürüyen böylesi bir güce karşı koyamayan Hilmi Efendi'nin mutsuzluğu, aldığı bir haberle iyice artar. Suzudil'in Müveddet Beyle evlendiğini öğrenen Hilmi Efendi, içinde bir şeyin ölmekte olduğunu ve ruhunu saran esenliğin tamamen kaybolduğunu fark eder. Ömrünün son saadet kaynağını yitirmiş olmak, Hilmi Efendi'yi derin bir kahra ram eder; karanlığın içinde aydınlık bir yansıma olan aşkın vuslata erişmemesi kötümserliğin gölgesini hâkim kılar. Suzudil'in elinden kayıp gidişi, Hilmi Efendi'ye kızı Seher'i hatırlatır;

"Hilmi Efendi, darbeyi yiyen göğsünde eski kudreti, aksülameli bulamadı; orada şimdi başka bir yürek vardı, pörsümüş bir yürek, bezgin bir gönül... İsyan etmedi, darbenin sersemliğini geçirinceye kadar gözlerini kapadı, bekledi. Sevdiği iki taze kız, kendi kızı ve bu nasılda heba oluvermişlerdi... Artık ikisinden de sabun kokulu, temiz, ütülü bir hatıra taşıyamayacaktı; kirli çamaşıra dönmüşlerdi. Zihnindeki çiftte demetten ikincisi de solmuş, çürümüştü; beyni içinde tek renk, rayiha, ışık kalmamıştı. Kadere büsbütün boyun eğdi; kendini mukavemetsiz, isyansız, akıntıya bıraktı." (s. 122).

Yukarıdaki cümleler, hayatın amansız, yutucu ve kaba gücüne kendisini bırakan Hilmi Efendi'nin serzenişlerini aktarır. Evladıyla Suzudil'in akıbetleri, onu büyük bir hayal kırıklığına uğratır, iradi insan olarak yüzünü yaşama dönemez ve içe kapanır. Friedha Fordham, *"içe dönük davranış, geri çekilmeci bir davranıştır."*(2011: 38) der. Fordham'ın psikolojik düzeydeki tespiti, Hilmi Efendi'nin davranış biçimlerinde yansıma bulur; tüm yok oluşlara karşı sadece içten bir tepki vererek feveran eden Hilmi Efendi, her şeyi makûs bir kader olarak kabul eder. Suzudil'le içtenlik ve samimiyete dayalı bir birlikteliğe cesaret edemez; çekinik kaldığı bu ahval, onu bunalım noktasına taşır.

Bunalımın gücünü artıran bir diğer neden, kızı Seher'dir. Kani isimli bir aktörün peşinden giderek kötü bir istikbale sürüklenen Seher, Hilmi Efendi'ye göre tıpkı Suzudil gibi masumiyetini yitirmiştir. Bu durum, Hilmi Efendi'nin akli muvazenesini kaybettiğini gösterir; çünkü her iki insanın seçimleri ve yaşamdaki konumları farklıdır; Suzudil başka bir adamla evlenmiştir, Seher ise hayat kadınıdır. Seher ve Suzudil'in tek ortak yönleri ise, Hilmi Efendi'nin, her ikisini de koruyamaması ve onların sorumluluğunu üstlenmemesidir. Suzudil ve Seher'i sadece kötücül sözlerle suçlayan Hilmi Efendi, bedbahtlığın ve mutsuzluğun pençesinde savrulur. Bauman ve Obirek, "mutluluk hiç bir sıkıntının olmamasında değil; mevcut sıkıntılarla yüzleşme, mücadele etme ve onların üstesinden gelme eylemlerinde yatar."(2018: 36) der. Bauman ve Obirek, yapıp ettikleriyle hayatın akışını değiştiren insanın içindeki güce işaret eder; saadete erişmek isteyen kişi, gerçeklerin tek boyutlu kuşatıcılığında tüm zorlukları göğüsleyebilmeli; meşakkatli süreçlere karşı yılmadan kararlıkla durabilmelidir. Oysa Hilmi Efendi, böylesine bir muktedirlikten yoksundur.

Sürekli yenilgiler ve kayıplarla yorgun ve bitap düşmüş ruhu, kendisini rahatlatacak, teskin edecek bir nedene ihtiyaç duyar; bu neden, İrfan Bey, görünümünde tecessüm eder. Şam'da tanıştığı İrfan Bey, ilmiyle, tecrübesiyle ve sağduyusuyla Hilmi Efendi'ye yeniden yaşama gücü verir. Özellikle İrfan Bey'in mektupları; ona yalnızlığını, kimsesizliğini ve sürgünlüğünü unutturur;

> *"Hilmi Efendi, İrfan Bey'den uzun bir mektup aldı. Bir sürgün için memleketindekilerle ve başka yerdeki memleketli dostlarıyla mektuplaşmak o kadar ehemmiyetli, luzümlü bir iştir ki, bundan mahrum kalmaktan duyulan azap, adeta gittikçe havası azalan bir odada teneffüs zorluğuna benzer ve mektup yazıp cevabını almak çok defa bir tedavi yerine geçer.(...) Mektup alış, hayat hakkına sahip oluşu gösterir, yarın için ümit verir, büsbütün lüzumsuz, hüviyetsiz ve rabıtasız kalınmadığına alamettir."* (s. 147).

Alıntı metne göre mektup, toprağından ve köklerinden uzakta kalan Hilmi Efendi'nin duygusal çıkmazlarını sağaltan bir teselli kaynağıdır; sürgünlüğü ıstıraba çeviren ve dayanılmaz kılan tüm kuşatmaların olumsuz etkisini bir nebze azaltır. Bedensel ve psikolojik düzeydeki tek başınalığı deneyimleyen Hilmi Efendi'nin dünyasında dostlarıyla mektuplaşmak, "hayat hakkına sahip olduğuna, büsbütün lüzumsuz, hüviyetsiz ve rabıtasız kalınmadığına alamettir." Bu bakımdan sembolik bir değere sahip olan mektuplar, basit bir nesneden öte tüm mesafeleri aşarak yakınlarına ulaşmasını, gelecekten ümitvar olmasını ve yaşamı tüm güzelliğiyle duyumsamasını sağlar. Fakat kısa bir süre sonra mektuplardan mahrum kalan Hilmi Efendi, İrfan Bey'i bulmak için Şam'dan ayrılır, Halep'e gider; burada katıldığı bir davette Nevber takma adıyla insanların eğlence aracına dönüşmüş kızı Seher ile karşılaşır. Seher'in içinde bulunduğu hal, zayıf ve hasta olan Hilmi Efendi'yi iyice güçsüzleştirir; kızını gördüğü an, bulunduğu yere yığılıp kalan Hilmi Efendi, sessizce yaşamdan akıp gider. Geri döndürülemez bir son olan ölüme ansızın sürüklenişi, hayata tahammülsüzlüğün, direnemeyişin ve yitirilmiş yaşam hamlelerinin bir işaretidir. Mutlak bir tavırla hükmünü icra eden ölüm, Hilmi Efendi'nin hayatında trajik bir yazgı niteliğindedir.

Sürgün'de başkişi Hilmi Efendi, potansiyel bir değişim süreci geçirmez; onu içten bir dönüşüme tabi kılan herhangi bir gücün yokluğu, Hilmi Efendi'nin yaşama yön verme konusunda sinik ve güçsüz kişiliği bu durumun temel nedenidir. O, yaşayacaklarını tasarlayıp şekillendirmek yerine maruz kaldığı durumlara karşı sürekli yakınarak tepki veren bir karakterdir. Sadece olayları yaşadıkça hayatı üzerine sorgulamalar yapar. Suzudil evleninceye kadar ona duyduğu hislerin farkında değildir, kızı Seher'in son haliyle karşılaşmadığı, Şehzade kendisini terk edip bir başına bırakmadığı sürece kararlar alıp düşünemez.

Zayıf, özgüvenden ve kendisine özgü bir davranış biçimiyle var olmaktan yoksun mizacı Hilmi Efendi'yi amansız bir sona sürükler; bunun yanı sıra sürgünlüğü, yabancı bir memlekette yerini bulamayışının ıstırabı, tutunamayışı, marazi bir ruh hali, dünyevi yalnızlığı, içtimai hayatın güvensizliği, Suzidil'e, toprağına ve memleketine duyduğu hasreti, kimlik bunalımı, hızla değişen yaşamı, akıl muvazenesini yitirmesi, tükenişini hazırlayan diğer sebepler olarak gösterilebilir. Kendisini kuşatan bu sebepleri yok etmek yerine boyun eğen Hilmi Efendi, çare arama endişesinden ve gücünden uzaktır. Onun asıl trajedisi de böylesine pusmuş ve yılmış tavrından kaynaklanır.

1.2. Norm Karakterler

Algı ve tecrübe dünyası son derece güçlü olan norm karakterler, başkişinin eksik ve zayıf yanlarını ortaya çıkararak onun serüvenine doğrudan yön verir. Korkmaz, "norm karakterlerin birinci derecedeki kahramanların(başkişinin) kusurlarını yansıtma, somutlaştırma gibi fonksiyonları vardır."(2016: 340) der. Korkmaz'ın norm karakterle ilgili tespiti, bize Rene Girard'ın, *Romantik Yalan Romansal Hakikat* adlı eserinde yer alan "dolayımlayıcı"yı hatırlatır; çünkü norm karakter de tıpkı dolayımlayıcı gibi başkişiyi oryente ederek büyük bir değişim ve gelişim sürecinden geçirir. Korkmaz ve Rene Girard'ın analizinden yola çıkarak *Sürgün*'deki norm karakterleri şu şekilde tasnif edebiliriz;

İrfan Bey

İrfan Bey, norm karakterdir; yazarın idealize ettiği değerlere yakın bir kişidir. Yaşama karşı akılcı ve sağduyulu bir tavırla yaklaşan; erdem, haysiyet ve haya gibi ahlaki değerlerin sembolik açılımı olan İrfan Bey, Kani, Seher, Şehzade ve Müveddet Bey gibi karşı güçlerle çatışma içindedir. Ülkü değer konumundaki İrfan Bey, topraklarından muztari bir durum sonrası sürülerek yabancı bir memlekete itilen Hilmi efendi'nin trajik öyküsünü değiştirmeye çabalar. Hilmi Efendi'nin kimsesizlik, yalnızlık ve çaresizlikten ötürü duyduğu ızdırabı anlayan ve onu iyileştirmeye çalışan İrfan Bey, hayatı yeniden kazanma ve kurma konusunda Hilmi Efendi'yi motive eder. Tanıdıklarından ve sevdiklerinden uzak, ücra ve yabancı bir mekanda olan Hilmi Efendi, İrfan Bey'in ilgisi ve desteği sayesinde yaşama ait olduğunu ve kendisini kuşatan tüm olumsuzluklardan arınabileceğini hisseder.

Sosyo-kültürel boyutta iyi bir ailede yetişmiş, donanımlı, bilgili ve kültürlü olan İrfan Bey, yapıp ettikleriyle hayatı kazanmış biridir Nitekim kelime itibariyle İrfan, "*bilme, anlama, sezme*" gibi anlamlara gelir; insanın karakteriyle adı arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu ilişkiye binayen yazar tarafından bilinçli olarak seçildiğini düşündüğümüz ad, İrfan Bey'in tavrı ve davranışlarıyla ilgili olduğu kadar Hilmi Efendi'ye yön verme açısından da oldukça önemlidir. Yazar İrfan Bey aracılığıyla başkişi Hilmi Efendi'ye yaşamı yeniden kurabilme inancı aşılar; lakin başkişi Hilmi Efendi'nin olumsuzluklarla kuşatılmış bakış açısını sağaltmaya yönelik inancı, enerjisi ve umudu yoktur; bu nedenle o, eserin başından sonuna kadar aynı kişiliktir. Aynı zamanda eserde norm karakter seviyesine taşınan İrfan Bey'in boyutlu bir karakter şeklinde ele alınmayışı ve eserin son sayfalarına doğru okuyucunun karşısına çıkarılması; Hilmi Efendi'nin hayata tutunmasını imkânsızlaştırır ve travmatik çöküşünü hızlandırır.

Suzidil

Suzidil, norm karakterdir. Yozlaşan ve değer kaybına uğrayan tüm ilişkilere karşı masumiyet ve fedakarlık duygusunun kişileşmiş görüntüsüdür. Küçük yaşta saraya gönderilen Suzudil, saray terbiyesi almış Dadaylı bir Türk kızıdır; Hilmi Efendi'yle benzer bir yazgıyı paylaşan Suzidil, tek başına bırakılmış bir sürgündür. Memleketinden uzakta, sıla özlemiyle kuşatılmış iken hiçbir şey yapamazlığına boyun eğen Suzidil, Şehzade'nin evinde huzursuz, mutsuz, herkese ve her şeye yabancıdır; gurbette oluşunu sessiz ve içten konuşmalarıyla dile getirir. Naif, kırılgan ve hassas bir mizaca sahip olan Suzidil, Hilmi Efendi'nin kimsesizliğini, bırakılmışlığını, hasretliğini ve yalnızlığını paylaşmak ister. Bu bakımdan Suzudil, Hilmi Efendi'nin tüm sıkıntılarına, sorunlarına iyi gelen, onu anlayan, bilen biridir. Kadere boyun eğip yok olmak yerine Hilmi Efendi'yi varlığıyla, desteğiyle, ilgisiyle telkin eder; fakat Hilmi Efendi, böylesine içten ve sıcak bir yönelime cesaretsiz bir duruşla tepki verir ve Suzidil'i sahiplenmez. Suskun bir şekilde Hilmi Efendi'den umut verici bir tavır bekleyen Suzidil, hoyrat ve kaba bir kişiliğe sahip olan Müveddet'le mutsuz bir evlilik yapmak zorunda kalır; ruhuna eş düşmeyen Müveddet, bir yığın sıkıntıyı ve pişmanlığı beraberinde getirir. Norm karakter seviyesine taşınma konusunda İrfan Bey gibi Suzudil'de yazar tarafından eksik bırakılmıştır.

Her ne kadar *Sürgün*'de Suzudil ve İrfan Bey gibi norm karakterlere yer verilmiş olsa da bu karakterlerle anlık ve geciken fark edişlere dayalı ilişkinin kurulması, Hilmi Efendi'nin kendine dönüşünü imkânsızlaştırır ve trjik çöküşü hızlandırır.

1.3. Kart Karakterler

Eylem alanları sınırlı ve sabit olan kart karakterler, hazır imgeleri yüklendikleri için herhangi bir duygu ya da düşüncenin temsil kabiliyetini kazanırlar. Kart karakterler, değişmeyen bir durumu ya da içgüdüyü simgelerler. Forster, kart karakterler için "yalınkat kişiler" terimini kullanır; "yalınkat kişiler, birkaç nitelikten oluşan, tek bir cümleyle özetlenebilen kimselerdir. Roman boyunca ne zaman ortaya çıksalar, hep baştaki o birkaç nitelikleriyle görünürler ve hiç değişmeden kalırlar."(Forster, 2014: 24) der. Fosrter'in analizi doğrultusunda *Sürgün*'de yer alan kart karakterleri şu şekilde ele alabiliriz;

Seher

Seher, tek boyutlu bir karakterdir. Ahlaki yozlaşmanın yol açtığı değersizliği, bencilliği ve ihtirası somutlaştırır. Anne ve babasının büyük bir fedakarlık ve itinayla büyüttüğü Seher, onlardan kopar ve Kani adında yozlaşmış bir tipin

esiri olur. Zaman içinde meta fetişizmin cisimleşmiş ruhuna dönüşen Seher, insani ilişkilerin değer boyutunu tamamıyla siler.

Çıkarcı ve pragmatist bir zihniyetin kişiler düzlemindeki yansıması olan Seher, herkesin günübirlik zevkler için kullandığı basit bir nesne haline gelir. İçine düştüğü çıkmazdan kurtulup kendi çabasıyla bir çıkış yolu bulmak yerine kirli ve iğreti dokunuşlara teslim olur ve masumiyetini yitirir; Kani'nin dayattığı rollere biat eden Seher, maddi temelli ilişkileri önceler ve çevresindeki herkesi istismar eder. Fromm, "bu tarz insanların eğilimlerini, sömürücü yönlenme olarak değerlendirir. Sömürücü yönlenmede kişi için herkes bir sömürü objesi olup yararlılığına göre değerlendirilmektedir." (2010: 76) Der. Fromm'un bahsettiği zafiyet, Seher'in yaşamında vuku bulur; Seher, kendisine bedeni üzerinden değil de kazanımlarıyla yeni bir hayat kurma fırsatı veren İrfan'ı bile aldatır, aşağılar, küçümser. Çünkü Seher, yaşamdan bu şekilde doyum ve haz alır; tensel ve dünyalık zevkleri gerekseyerek var olmayı tercih eden bir kadındır.

Seher'in tereddileşmiş hali, sadece bununla sınırlı değildir; geçmişi ve şimdisi'nde güven ve huzur veren bağları/kişileri yok eden Seher, kendisi olmaktan çıkar. Aile bağlarını önemsizleştirerek adını Nevber olarak değiştirir, yapay ve sahte bir kimliğe bürünerek cemiyet içinde yer edinmeye çalışsa da başaramaz; o, karşı cins için sadece cinsel arzuları uyandıran bayağı ve sıradan bir kadındır. Fakat Seher'in hataları, yalnızca kendisi boyutlu bedeller ödetmez; yarattığı zarar ya da tahribat, öncelikle en yakınlarında etkisini gösterir. Kızı Seher'in herkesin önünde seyirlik ve eğlencelik bir araca dönüştüğünü gören Hilmi Efendi, büyük bir yıkım yaşar ve böylesi bir durum karşısında baba olarak yaşama gücünü yitirir. Babasının ölümüne sebebiyet verdiğini bilmeden yaşamına devam eden Seher, Kani gibi kaba ve maddesel iştahın yönlendirdiği rollere bürünen bir teşhir ve arzu nesnesidir.

Şehzade

Şehzade, kart karakterdir; sorumluluk bilincinden yoksun, hayatı yapıp ettikleriyle değil ünvanı üzerinden kazanan ve bu sayede itibar gördüğünü düşünen menfaatçi bir karakterdir. Kimliğini kendisine özgü bir değerden değil de bir statüden alır; çünkü Şehzade'nin varlığını tanımlayacak hiçbir kazanımı yoktur. Yazarın adı yerine Şehzade ismini kullanması hem içtimai hayattaki değişimin dönemin ruhuna yansımalarını hem de bakış açısına sinen çürümeyi gösterir.

Maddi boyutta müreffeh bir hayat sürmesi, insani değerlere yabancılaşmasına ve herkesi günübirlik endişeler uğruna kullanmasına neden olur; Hilmi Efendi bu durumun karakteristik bir örneğidir. Kendi hakkını arama ve yaşama

karşı bir duruş sergileme konusunda eksik olan Hilmi Efendi'nin zaaflarından yararlanarak onu gösterişli bir hayatın içine atar; konformist bir yaşam uğruna zevklerinden vazgeçmeyen ve tüm borçlarını Hilmi Efendi'nin üzerine yığarak kaçan Şehzade, son derece bencil, umarsız ve duyarsız biridir;

> *"Hilmi Efendi' yi köşkte rehin bırakmak, alacaklıya karşı alakayı tamamıyla kesmemiş görünmek ve hepsini atlatmak... Demek bundan sonra, dükkancılar ikide bir önüne çıkacaklar ve parayı ondan isteyeceklerdi! İşte yeni bir bela daha... Beyrutta artık barınmasına imkan kalmamıştı.(...) İki sefalet ortasında rüya gibi geçen kısa bir refah devri, felaketini insana daha fazla duyup anlatmaktan, yeni bir eziyet sermayesi olmaktan başka ne işe yarar?"* (s.92)

Hilmi Efendi'nin yaşamında yarattığı hasarın sonuçlarını düşünmeden fütursuzca davranarak Hilmi Efendi'yi aldatır; kandırmaca mantığı üzerine kurduğu düzen, Hilmi Efendi'yi toplum nazarında itibarsızlaştırır; yaşama ve kendine duyduğu güveni alaşağı eder.

1.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, romanın akışına doğrudan etki etmeyen, dönemin ruhunu ve temsili değerini yansıtan kişilerdir. Aktaş, fon karakterler için "anlatma esasına bağlı edebi eserlerde, mahalli rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessüm etmesine hizmet eden şahıslarda vardır. Bunların vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerinden söz edilmez."(Aktaş, 2005: 142) der. Aktaş'ın tespiti doğrultusunda *Sürgün*'deki fon karakterler; Kani, Boğos Ağa, Hacı Efendi, Fransız Memuru, Cavalı Gemici, İranlı Kürt, Buharalı Hacı, Çopur Apti, Daim Bey, Harputlu Nuri, şair Deli Kenan, sivil polis memuru Karabet, Virjin Hanım, Binbaşı Şakir Bey, Şefik, Dayı Efendi, rençper Rupen, Rızkullah, Müveddet Bey, Dilbeste, Canfeda, katip Hayrullah Bey, Keramettin Efendi, Mehmet İhsan, Matmazel Farika, Naci Bey, Simbat ve Talha'dır. Bu karakterler, başkişinin içinde bulunduğu dönemin tüm yönleriyle yansıtılmasına, sosyo-kültürel zaman ve mekanın ise değişmesine yardımcı olurlar; özellikle yıkılmaya yüz tutan Osmanlı İmparatorluğunun ahvali, İstanbul, Halep ve Beyrut gibi birbirinden farklı tarihi mekanların hakim yapıları fon karakterler aracılığıyla anlatılır. Aynı zamanda fon karakterler, savaşın ve kaosun etkin olduğu bir çağda ahlaki boyutta yaşanılan bozulmayı ve çürümeyi aktarırlar. Şehzade ve ailesi, bu durumun temsili bir örneğidir.

SONUÇ

Türk romanının izleksel anlamda Anadolu insanını ele alması, memleket edebiyatı olarak bilinen yeni bir ekolün doğmasına vesile olur. Sabahattin Ali, Sadri Ertem ve Ömer Seyfettin gibi yazarlarla daha geniş bir temsil kabiliyeti kazanan memleket edebiyatına 1909'dan sonra Refik Halit Karay'da katılır.

Romanlarından çok Maupassant tarzındaki hikâyeleriyle Türk edebiyatında yerini alan Refik Halit Karay, hem öykülerinde hem de romanlarında her bakımdan yalnız bırakılmış memleket insanını, çıkarcı ve pragmatist bir zihniyete sahip hanedan mensuplarını, bozgun ve yıkım psikolojisiyle zevale doğru sürüklenen Osmanlı İmparatorluğunun durumunu kendi tecrübeleri ve gözlemlerinden yansıtır. *Sürgün*, bu durumun sembolik bir örneğidir.

Sürgün'ü kişileri ilk defa karakter yapılarına göre inceleyen ve dörde ayıran Ramazan Korkmaz'ın "*Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*" isimli eserini referans alarak değerlendirdiğimizde başkişi Hilmi Efendi'dir. Çünkü vakanın merkezinde Hilmi Efendi yer alır; diğer karakterler, Hilmi Efendi'nin onları tanıma ve ilişki kurma sırasına göre önem kazanırlar. Yazar, kök saldığı topraklardan koparılarak yabancı bir mekana sürülen ve maruz kaldığı durumlar karşısında menfi kişiliğinden dolayı güçlü bir duruş sergileyemeyen bir insanın hayata tutunamayışını Hilmi Efendi'nin şahsında öyküler. Tanımadığı ve bilmediği bir ortamda değerler çatışması yaşayan Hilmi Efendi, yaşamına yön verebilen bir kişi değildir; olumsuz koşulların kuşatması altında pasif nitelikli serzenişleri dışında tepki vermezliği, onu trajediye sürükleyen temel nedendir.

Olayların akışına kapılarak dağılan, paramparça olan Hilmi Efendi'nin rol ve enerji ödünçleyebileceği iki norm karakteri vardır: İrfan Bey ve Suzudil. Hilmi Efendi'yi içine düştüğü çaresizlikten kurtarıp yaşama yeniden oryente eden norm karakterleriyle ilişkisizliği, iç dünyasındaki karmaşayı çoğaltır. Her ne kadar Suzudil ve İrfan Bey gibi tematik güçlere yer verilse de Hilmi Efendi'nin bu kişilerle uzun süreli ilişkiler kuramayışı ve hayatından kayıp gidişleri, sorunların boyutunu derinleştirir.

Norm karakterden çok başkişi Hilmi Efendi üzerinde etkili olan kişiler, kart karakterlerdir. Hilmi Efendi norm karakterlerinden çok kart karakterlerin güdümü altındadır. Tek bir duygu ya da düşünceyi temsil eden kart karakterlerin romana yansımaları Seher ve Şehzade aracılığıyladır. Yazar, arzu nesnesine dönüşerek değer dünyasını yitiren Seher ve onun başka bir türevi olan Şehzade'yle bozulan, çürüyen ve kokuşan insani ilişkilere gönderme yapar. Böylece kart karakterler, dramatik aksiyondaki çatışmaya temsil ettikleri değerler bakımından boyut kazandırırlar. Vakaların seyrine doğrudan müdahil olmayan ve

figüratif tip niteliği taşıyan fon karakterler ise, *Sürgün*'de sosyo-kültürel zaman ve mekânın değişerek dönem hakkında bilgi edinmemizi sağlarlar.

Karakterler sınıflaması bağlamında değerlendirdiğimiz *Sürgün*, hem kişiler düzlemindeki karşı ve tematik güçleri hem de dönem insanın davranış biçimlerine sinen medeniyet algısını yansıtması açısından simgesel bir değer taşımaktadır.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (2004), **Refik Halit Karay,** Akçağ Yay., Ankara.

AKTAŞ, Şerif (2005), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Akçağ Yay., Ankara.

BAUMAN, Zygmunt OBİREK- Stanislaw (2018), **Dünyaya ve Kendimize Dair,** (Çev. Burcu Halaç), Ayrıntı Yay., İstanbul.

BOTTON, Alain (2013), **Statü Endişesi,** (Çev. Ahı Sıla Bayer), Sel Yay., İstanbul.

Chambers, Iain (2014), **Göç, Kültür, Kimlik,**(Çev. İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi), Ayrıntı Yay., İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2017), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,** Dergah Yay., İstanbul.

FORDHAM, Frieda (2011), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları,** (Çev. Aslan Yalçıner), Say Yay., İstanbul.

FORSTER, E.M. (2014), **Roman Sanatı,** (Çev. Ünal Aytür), Mileyum Yay., İstanbul.

FROMM, Erıch (2008), **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı,** (Çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten), Payel Yay., İstanbul.

FROMM, Erıch (2010), **Kendini Savunan İnsan,** Say Yay., İstanbul.

GEÇTAN, Engin (2010), **Zamane,** Metis Yay., İstanbul.

GİRARD, Rene (2017), **Romantik Yalan Romansal Hakikat,** (Çev. Arzu İtensel İldem), Metis Yay., İstanbul.

KARAY, Halit Refik (2017), **Sürgün,** İnkilap Yay., İstanbul.

KİERKEGAARD, Soren (2017), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk,** (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar,** Kesit Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali-İnsan ve Eser,** Kesit Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan DEVECİ, Mutlu (2011), **Küçürek Öykü**, Grafiker Yayınları, Ankara.

MAY, Rollo (2013), **Kendini Arayan İnsan,** (Çev. Kerem Işık), Okyanus Yay., İstanbul.

SAİD, Edward,S. (2014), **Yersiz Yurtsuz,** (Çev. Aylin Ülçer), Metis Yay., İstanbul.

SENNETT, Rıchard (2017), **Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme**, Metis Yay.,

SENNETT, Rıchard 2010), **Karakter Aşınması,** (Çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yay., İstanbul.

STEVICK, Philps (2010), **Roman Teorisi,** (Çev. Sevim Kantarcığlu), Akçağ Yay., Ankara.

KÜRK MANTOLU MADONNA ROMANININ KİŞİLER DÜNYASI

*Cafer GARİPER**

GİRİŞ

Modern Türk edebiyatı, 19. yüzyılda beliren yenileşme çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Batılılaşma ve/veya yenileşme hareketleri devlet kurum ve kuruluşlarından başlayarak bütün hayata yayılır. Özellikle 3 Kasım 1839'da ilan edilen *Tanzimat-ı Hayriye*, değişim ve dönüşümün resmî belgesi olur. Bundan eğitim ve öğretim, maliye, askeriye, vergi, toprak düzeni, basın ve yayın, mimari, edebiyat, gündelik hayat, kısacası bütün kurum ve kuruluşlarla yaşama alanı etkilenir. Bu değişim sonunda yeni bir medeniyet, insan ve evren algısını zorunlu kılar. Edebiyat da söz konusu değişimin zorunlu kıldığı yeni bir bakış açısına, evren ve insan kavrayışına yönelmekte gecikmez.

Hikâye ve romanda Ahmet Midhat, Şemsettin Sami ve Nâmık Kemal'le başlayan insanı ve hayatı yeni bakış açısıyla anlatma çabası, Recaizâde Mahmut Ekrem, Sami Paşazâde Sezai, Nâbizâde Nâzım gibi yazarların kaleminde daha incelikli bir görünüm kazanır. Hikâye ve romanda asıl dikkate değer gelişme *Servet-i Fünun*'la, özellikle Halit Ziya'nın kalem ürünleriyle gerçekleşmeye başlar. II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi yazarları bu gelişmeyi sürdürür. Türk edebiyatı, Batı edebiyatlarında görüldüğü gibi, karakter sentezleyici, psikolojik çözümlemelere giden, tip çizen bir hikâye ve romana ulaşabilmek için yaklaşık otuz yıllık çaba sarf eder. Bu kısa zaman diliminde Türk yazarlarının eski anlatıların klişeleşmiş imgelerinden, benzetmelerinden, metaforlarından, dil oyunlarından, kısacası söz varlığından önemli ölçüde çıkması, hayatı, nesne-

* SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

leri, olay ve olguları, insanı gerçekliğinde görmesi ve göstermesi gerekir. Bu da ancak ayrıntıda kalan incelikleri yakalamakla, resim terbiyesinden geçmiş bakış açısına sahip olmakla, insana ve hayata odaklanmakla mümkün olabilir. Modern yazarların Batı'dan aldıkları hikâye ve romanla yapmak istedikleri işte budur.

Cumhuriyet dönemi hikâye ve romancılığının usta kalemlerinden biri olan Sabahattin Ali (1907-1948), çok sayıda edebiyat adamı gibi sanat hayatına şiirle başlar. Onun gençlik yıllarının başlıca uğraşı şiirdir. 1924'te henüz on yedi yaşında *Balıkesir Öğretmen Okulu*'nda öğrenciyken arkadaşlarıyla çıkardığı okul gazetesinde şiirleri ve hikâyeleri yayımlanır. Bunu, Orhan Şaik (Gökyay)'in yayımcılığını yaptığı Çağlayan dergisindeki şiirleri takip eder. Genç şair, dönemin çeşitli yayın organlarında çıkan şiirlerinden seçtiklerini *Dağlar ve Rüzgâr* adıyla 1934'te bir kitapta toplar.

Sabahattin Ali'ye edebiyat dünyasında asıl kimliğini kazandıran tür, hikâye olur. Şiirden hikâyeye geçen yazar, şiirde kazandığı söz ekonomisiyle kısa, etkili, insanı ve problemlerini gerçekliğinde gören ve gösteren kalem ürünleri ortaya koyar. Onun hikâyelerinde köylü ve kasabalı Anadolu insanının günlük hayat içerisinde varolma mücadelesi ela alınır. Klasik kurguya dayanan hikâyelerinin "anlatımında, ifadesini süslemeye değil, tabiat ve insanların özelliklerini sade bir dille belirtmeğe önem verir. Kuvvetini kelime oyunlarından değil, gerçeğin ayrıntılarına dikkat etmekten alır. (...) üslûbu 'berrak'tır, gerçeği bir örtü gibi değil, bir ışık veya hava gibi sarar." (Kaplan, 1979: 143). Onun bu başarısında masa başı edebiyatı yapmamasının, gözlemlerine dayanmasının, eleştirel gerçekçi bir tutum içerisine girmesinin rol oynadığı söylenebilir (Korkmaz, 1997: 79). Hikâyeleri *Değirmen, Kağnı, Ses, Sırça Köşk, Yeni Dünya* adlı kitaplarında toplanır.

Bir tiyatro oyunuyla hiciv ve polemik yazıları da yazan Sabahattin Ali'nin hikâyeciliğinden sonra dikkate değer kalem faaliyeti roman tütünde görülür. Kısa sayılabilecek bir ömür içerisine o, diğer edebî türlerdeki kalem ürünleri yanında üç de roman sığdırmasını bilir. Bunlar *Kuyucaklı Yusuf* (1937), **İçimizdeki Şeytan** (1940), *Kürk Mantolu Madonna* (1943) adlarını taşır.

Kuyucaklı Yusuf, eşkıyalık, yerli potansiyel güç durumundaki eşraf ve esnafın devleti temsil eden yetkililer üzerinde kurduğu baskı, yerel hayat ve bir aşk konusu etrafında şekillenir. Yazar, bu konulara bağlı olarak sosyal hayatı ve problemlerini de roman dünyası içinde gözlemci bir yaklaşımla sergileme yoluna gider. *Kuyucaklı Yusuf*'ta küçük bir Anadolu köyünden başlayarak yine bir Anadolu kasabasında geçen olaylar dizisi dikkatlere sunulur. Kaynakların verdiği bilgiye göre yazar romanını, Aydın cezaevinde tanıdığı Yusuf adındaki

bir mahkûmun macerası üzerine kurar. Üç cilt olarak düşündüğü romanın ancak birinci cildi yayımlanabilir.

İçimizdeki Şeytan, üniversite çevresinde aydın insanın problemleri, fikir mücadeleleri ve bir aşk hikâyesi etrafında şekillenir. Yazar, İstanbul'da tanıdığı ve gençlik yıllarında irtibatlı olduğu üniversite çevresinden bazı kişilerin psikolojik dünyalarını satirik bir dille dikkatlere sunmaya çalışır. Romanın öne çıkan kahramanı Ömer'in şahsında taşkın, zekî, dengesiz, psikolojik problemleri olan uyumsuz bir tip çizer. Teknik bakımdan diğer romanlarına göre daha zayıf bir yapı taşıyan İçimizdeki Şeytan'da olay örgüsü, Macide ile Ömer arasındaki aşk ve bundan da çok Ömer'in kendi içinde yaşadığı çatışma üzerine kurulur.

Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanı, 18 Aralık 1940 - 8 Şubat 1941 tarihleri arasında *Hakikat* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1943'te *Remzi Kitabevi* tarafından kitap hâlinde ilk baskısı yapılır. Bu ilk baskısının kapağında "büyük hikâye" şeklinde bir nota yer verilen *Kürk Mantolu Madonna*, "gerek hacim olarak gerekse de içeriğin daha yoğunluğu bakımından romana daha yakındır" (Korkmaz, 1997: 254). İki farklı zaman ve mekânda gerçekleşen olay örgüsü üzerine kurulan romanda (Korkmaz, 1997: 254), Almanya'da öğrenim gören roman kişisinin çevresiyle ve aile bireyleriyle uyuşmazlığı konu edinilir. İçe kapanık, silik yaradılışlı, insanlara iç dünyasını açmayan, patolojik problemleri olan küskün birinin psikolojisi üzerinde derinleşilir. Yazarın Almanya günlerinden izler taşıyan roman (Güneş, 2016: 51-54), yakın yıllarda okuyucuların ilgi odağı olma, çok okunan başlıca eserlerden biri durumuna gelme şansını yakalamıştır.

Kürk Mantolu Madonna, "tutkulu ve marazi bir aşkı eksen" alır (Akatlı, 2004: 6). Romanın kahramanı Raif Efendi'nin olay örgüsünün akışı içerisinde basit, silik, ezilmiş kişiliği dikkatlere sunuldukça ve gündelik yaşayışının içine girildikçe zengin iç dünyası gözler önüne serilir. Manisa-Edremit dolaylarından olan Raif Efendi'yi, öğrenim için gittiği Berlin'de içine kapandığı kitaplar ve düşler dünyasından romanlarda görülebilen cinsten romantik bir aşk çıkarır. Bu, bir sergide "*Kürk Mantolu Madonna*" tablosunda kendini model olarak kullanan Berlinli bir kızdır. Raif Efendi'yle benzeşen yanları dikkat çeker. O da Raif Efendi gibi toplumun dışına düşmüş, sanat ortamında kendine dayanak aramakta, birtakım psikolojik problemler içinde çırpınmaktadır. I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında büyük dalgalanmalar yaşayan ve sarsıntılar geçiren toplumun bir bireyi olarak kendisini masallarda görülebilecek cinsten bir aşka ulaştıracak atmosfer içerisinde yaşamaktadır. Bu şartlar içerisinde biri Doğu'dan, diğeri Batı'dan iki hayat kaçağı hayal insanı birbirini bulur. Ancak, bir süre sonra memleketten gelen bir haber iki sevgiliyi ayırır. Raif Efendi'nin

babası ölmüş, geriye borçları ile açgözlü mirasçıları kalmıştır. Babasının bıraktığı işi düzenlemesi ve problemleri çözüme ulaştırması için Raif Efendi, memlekete dönmek zorunda kalır. Böylece Raif Efendi, hayal dünyasından gerçeklikler dünyasına aniden düşer. Hiç sevmediği hâlde babasının fabrikasında sabunculuk yapmak üzere yetiştirilmek istenmiştir. Kısa sürede işleri düzenlemek, Berlin'deki sevgilisiyle yeni bir hayat kurmak hevesindedir. Fakat sosyal hayattan uzak, kitapların ve hayal dünyasının içinde yetişen Raif Efendi'yi aile çevresinin aldatması, elinden babadan kalan mal varlığını çarpması gecikmez.

Raif Efendi, yaşadığı ve alışık olmadığı karmaşa içerisinde zamanla sevgilisinin izini de kaybeder. Babasının ölümüyle başıboş, sorumsuz, mutlu çocukluk ve gençlik yılları tatsız bir döneme girer. Toplumla uzlaşamayan kişiliğiyle içe kapanık bir hayat mağlubu olarak silik yaşama biçiminin içinde sorumluluklar da yüklenir. Raif Efendi artık, hayat karşısında güçsüz ve savunmasız biri olarak kalıplaşmış yaşama şekillerini sürdürmek zorundadır. Maria Puder'e gönderdiği mektuplar cevapsız kalınca hayal kırıklığı içinde bir başkasıyla evlenir. Evi ile işi arasında bir mahkûm hayatı yaşamaya başlar. Hayatın işleyişine uyum sağlayamayan zayıf kişiliğiyle dış dünyadan gittikçe koparak geçmiş günlerin hatıra ve hayalleriyle oyalanmaya başlar. Berlin'de önüne çıkan aşk gibi ikinci bir tesadüf gelir onu bulur. Eski sevgilisi Raif Efendi'yi unutmamıştır. Bir tesadüfle eski sevgilisinden olan çocuğu da karşısına çıkıp gelir.

Çerçeve vak'a ve çekirdek vak'a olmak üzere iki vak'a halkası üzerine kurulan romanda, farklı zaman ve mekânlarda gerçekleşen iki farklı vak'a halkasının aynı kişi ekseninde bir noktada kesişmesiyle olay örgüsü bütünlenir. Roman, gerçeklikle hayalleri arasında denge kuramayan, arzularının dışında bir hayatı sürdürmek zorunda kalan, aldatılan, istismar edilen, küçük ve yenik insanın dünyasını yansıttığı kadar hayatın acımasızlığını, başkalarını yönlendirmeyi, kullanmayı, istismar etmeyi ve ezmeyi yaşama tarzına çeviren kişileri yansıtması bakımından da anlam taşır. Son yıllarda romanın okuyucular arasında rağbet görmesi, etkileyici bir aşk öyküsünü anlattığı kadar, Raif Efendi'nin şahsında hayat tarafından ezilmiş, hayallerine ulaşamamış insanda okuyucuların kendilerinden bir parça bulmalarıyla açıklanabilir. Çünkü her insan bir yerde hayat mağlûbudur.

1. Romanda Kişiler Dünyası

Kürk Mantolu Madonna romanı, Türk hikâye ve romanının yenileşmenin ikinci kuşağından itibaren yakalamaya başladığı ötelenmiş, ezilmiş, istismar edilmiş insanın dramını romanın merkezine alması ve yansıtması bakımından dikkate değer bir kalem ürünüdür. Bu romanı ilgi çekici kılan ögelerden biri

de toplumun çeşitli kesimlerinden kişileri yansıtmasındaki, tip ve karakter çizimindeki başarısıdır. Bunu yaparken abartıya başvurmaması, kişileri ve gelişmeleri olayların akışı içerisinde vermesi, romanın gücünü arttıran etkenler arasındadır. İçe kapanık bir şirket çalışanı olan Raif Efendi ve onun duyarsız aile bireyleriyle istismarcı yakın çevresi, Almanya'da karşılaştığı kadın, romanın kişiler dünyasını kurar. Olay örgüsünün geçtiği dönemi ve insanlarını, onların hayat felsefesini, davranış biçimlerini, dünya algısını yansıtması bakımından roman, konusunu aldığı dönemle uygunluk taşır.

1.1. Başkişi: Tematik güç

Başkişi/tematik güç, romandaki temel düşünceyi, tezi, dünya anlayışını temsil eden kişidir. Dramatik aksiyon onun varlığıyla gerçekleşir. Olay örgüsünde hayatları ve iç dünyaları ayrıntılı şekilde yer alır. Olay örgüsü, norm karakterle/karşı güçle girdikleri çatışma üzerine oturur. *Kürk Mantolu Madonna* romanının tematik gücü, romanda öyküsü anlatılan Raif Efendi'dir.

Raif Efendi

Kurmaca dünyanın başında kahraman anlatıcı, öyküsü anlatılacak olan Raif Efendi'yi farklı kişiliğiyle ve merak uyandıracak şekilde şöyle tanıtır;

> *"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 kişileri gördüğümüz zaman 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. Bu âlemin tezahürlerini dışarı vermediklerine bakıp onların manen yaşamadıklarına hükmedecek yerde, en basit bir beşer tecessüsü ile, bu meçhul âlemi merak etmek, belki hiç ummadığımız şeyler görmemiz, beklemediğimiz zenginliklerle karşılaşmamız mümkün olur. Fakat insanlar nedense daha ziyade ne bulacaklarını tahmin ettikleri şey-*

> *leri araştırmayı tercih ediyorlar. Dibinde bir ejderhanın yaşadığı bilinen bir kuyuya inecek bir kahraman bulmak, muhakkak ki, dibinde ne olduğu hiç bilinmeyen bir kuyuya inmek cesaretini gösterecek bir insan bulmaktan daha kolaydır. Benim de Raif Efendi'yi daha yakından tanımam sadece bir tesadüf eseridir."* (Ali, 2015: 11).

Bu tanıtımda ilk bakışta hiçbir özelliği olmayan Raif Efendi'nin hiç de öyle olmadığı, üstelik dış görünüşünden farklı bir iç dünyaya sahip olduğu anlamı çıkar. Bu yolla anlatıcı, merak ögesini harekete geçirerek anlatacağı öyküyü ilgi çekici kılmaya yönelir. Romanın çekirdek hikâyesinden de anlaşılacağı üzere gerçekten de Raif Efendi ve öyküsü ilgi çekicidir.

Anlatma zamanı itibarıyla bir şirkette memur olarak çalışan Raif Efendi, kendisine gelen çeviri işleriyle meşgul olan, başkalarının işine karışmayan, nezaketli, içe kapanık bir karakterdir. Eviyle işi arasında günlük hayatını sürdüren Raif Efendi, karısı, çocukları, kayın biraderleri ve onların eşlerinden oluşan ve aynı evde yaşayan aileye bakmakla mükelleftir. Ailenin geçimini sağlamanın yanında aile bireylerinin ihtiyaçlarını karşılamak için ayak işlerine bakmakla, alışveriş yapmakla da meşguldür. Raif Efendi, başta karısı olmak üzere aile bireyleri tarafından âdeta hizmetlerinde kullanılan bir kişiye dönüşmüştür. Çalıştığı dairede de hor görülen, aşağılan ve kimi zaman azarlanan Raif Efendi, edilgen bir tiptir. Nitekim daha ilk gençlik yıllarında annesi ve özellikle babası tarafından sık sık söylenen "Yahu, sen kız olacakmışsın ama yanlış doğmuşsun!" (Ali, 2004: 50) sözü, onun edilgen ve kırılgan kişiliğini gösterir. Buna benzer şekilde kendini erkeksi bir tip olarak değerlendiren Maria Puder de ilk konuşmalarında ona "Sizde biraz kadınlık var... (...) Şimdi farkına varıyorum. Belki de ilk gördüğüm andan itibaren sizde hoşuma giden bir yan bulduğuma hükmettim... Sizde genç kızlara mahsus bir hal var..." (Ali, 2004: 79) deme ihtiyacı duyar. Genç bir kadın olarak "birçok tarafım erkeklere benzer" (Ali, 2004: 79) diyen Maria Puder, Raif Efendi'den hoşlanmasını onda gördüğü kadınsı yanla açıklar.

Kurmaca dünyanın kişisi olarak Raif Efendi'nin yazgısı daha çok toplum kodlarının belirlediği bu *dişil* özelliğinde saklıdır. Çünkü onun niyetleriyle eylemleri arasındaki açmazı bu özelliği yaratır. Sınıfta arkadaşlarının işlediği bir suçun tek kelimeyle bile kendini savunamaması yüzünden üzerinde kalması ve buna bağlı olarak eve gelince ağlaması; babasının istediği doğrultuda öğrenim görmesi; Maria Puder'le karşılaştıktan sonra onun istekleri doğrultusunda hareket etmesi, babasının ölümünden sonra eniştelerinin onu istediği gibi yönlendirmesi ve kullanması; Almanya'ya Maria Puder'in yanına dönmekte gecikmesi, Maria Puder'den mektup kesilince yaşadığı tereddüt, terk edilmişlik

duygusu; bir başkasıyla evlenmesinden sonra aile bireylerinin direktifi altına girmesi konusunda tavır takınamaması; çalıştığı dairede yönetici tarafından haksız yere azarlanması karşısında gerekli direnci gösterip hak arayamaması daha çok bu edilgen kişiliğinin sonucudur.

Raif Efendi, mağlup başladığı hayatı, mağlup tamamlamaya yazgılıdır. Her ne kadar kendince arzuları ve hedefleri olsa da hayatın içerisinde özne olma mücadelesi verebilecek iradeye ve enerjiye sahip değildir. Serbest, rahat, arzularına göre bir hayat sürdürmek ister. Onun bu yönü güzel sanatlar öğrenimi görmek, ressam olmak isteğinde de açıkça ortaya çıkar. Davranışlarını aklından çok duyguları, ondan da çok bizzat hayatın akışı yönlendirir. Bütün iyicil ve olumlu yanlarına rağmen hayat ona kötücül ve olumsuz olanı sunar.

Raif Efendi, gerçek hayattan çok hayal dünyasında yaşayan (Ali, 2004: 49), hayatın yükünden kaçarak çeviri romanlara sığınan, orada kendince yeni bir hayal dünyası kuran insanlardan uzak olmayı yeğleyen biridir. Bununla da kalmaz iç dünyasını dışarıya vurmaktan korkar. Sırf bu yüzden yazı yazmak istemez. Önceleri resim çizmenin yalnızca dış dünyayı yansıttığı düşüncesindeyken resmin insanın iç dünyasının ifadesine yaradığını, iç dünyasını deşifre ettiğini anlayınca çok sevdiği resim sanatından uzaklaşması da bunun sonucudur. O, yaptığı resimlerin iç dünyasını yansıtacağı düşüncesinin utancını ve korkusunu yaşar. Bu konuda Raif Efendi'nin defterinde şu satırlar yer alır;

> *"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. (...) 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 şaşırıyor, kıpkırmızı oluyor ve kaçıyordum."* (Ali, 2004: 51).

Romanda Raif Efendi'nin kendi iç dünyasını belirgin kılmaktan niçin bu kadar kaçındığı, bunun psikolojik arka planı yeterince anlam kazanmadan kalır. Oysa böyle bir kişilik çizimi onun cinsel ya da psikolojik sapmalarıyla kurulabilecek bağlarla belirgin kılınabilirdi. Bu durum onun ancak insanlardan kaçan, yalnızlığı tercih eden, mahremiyet ve utanma duygusuna bağlı olarak kadınsı kişiliğiyle ilişkilendirilebilir.

İnsanlardan kaçan, onlarla iletişim kuramayan Raif Efendi, aslında içinde kuvvetli bağlanma duygusu taşıyan bir kişiliğe sahiptir. Bu bağlanma duygu-

su Maria Puder'le karşılaştıktan sonra ortaya çıkar. Hayatını değerlendirirken "Artık Maria Puder, yaşamak için kendisine kayıtsız ve şartsız muhtaç olduğum bir insandı." (s. 88) deme ihtiyacı duyar. Hayatı boyunca herhangi birine bağlanamayan Raif Efendi, kendisine benzer bir kişilikte gördüğü Maria Puder'e tutkuyla bağlanmaktan başka bir şey yapamaz. Çünkü ondaki diğer insanlardan kaçma duygusu, bir insana kuvvetle bağlanmayı getirir.

Raif Efendi'nin içe kapanık, güçsüz, edilgen kişiliği birçok problemle karşılaşmasına ve bunlar karşısında gerekli çabayı gösterememesine yol açar. Bunlardan biri babasının onu Almanya'ya sabunculuk öğrenmek için gönderme girişimidir. İstanbul'daki Sanayii Nefise Mektebinde resim öğrenimi gördüğü sırada babasının bu isteğine karşı çıkamaz. Esasen hocalarının da kendisinde fazla bir şey bulamaması üzerine okula devam etmemeye başlayan, memlekete dönmek isteyen (Ali, 2004: 51) Raif Efendi'nin babasının kendisi üzerindeki tasarrufuna karşı koyabileceği bir dayanak yoktur.

Raif Efendi, kararlı ve iradeli bir kişilik olmamasının problemlerini hep yaşar. Onun bu durumu yalnızlık ve boşluk duygusu yaratır. "Akranlarıyla iletişim kurmakta zorlandığı için yalnızlığını kitap okuyarak ve resim yaparak gidermeye çalışır." (İlhan, 2012: 48). İnsanlara bağlanma ve güvenme konusunda problem yaşayan Raif Efendi'nin bebeklik ve çocukluğunun erken dönemi, anne-bebek-çocuk ilişkisi kurmaca dünyada gereğince yer almadığı için Raif Efendi'nin kişiliğinin oluşumundaki etkenler karanlıkta kalır. Otoriter baba portresi karşısında anne figürü eksik kalır. Bu da Raif Efendi'nin çehresinin belirlenmesini karanlıkta bırakır.

Raif Efendi, zayıf kişiliği sebebiyle kendi hayatını düzenleme ve yaşama şansına sahip değildir. Sürdürdüğü hayat içerisinde bunun çeşitli görünümleriyle karşılaşılır. İstasyonda tesadüf ettiği ve kızı olduğunu anladığı küçük çocuk konusunda bile bir harekette bulunamaz. Onunla ilgilenen kadınla birlikte trene binip uzaklaşan kızının arkasından bakıp kalmakla yetinir.

Ona, Türk edebiyatında daha önce Samipaşazâde Sezai'nin "Pandomima" ve "Kediler" adlı öykülerinde ele alınan, kendi içine kapanık, ezik ve çekingen insan tipinin roman formunda bir devamıdır denebilir. Yine kimi yönleriyle daha sonra Yusuf Atılgan'ın ve Oğuz Atay'ın romanında uç verecek yenik kişilerin öncülü olarak değerlendirilebilir.

1.2. Norm Karakterler

Norm karakterler, kurmaca dünyada olay örgüsünün genişlik kazanması, ilişkiler ağının belirmesi, mesajın desteklenmesi ve güçlendirilmesi için var-

lık kazanırlar. Tematik gücü temsil eden başkişinin niyet ve eylemlerinin görünürlük kazanmasında işlev üstlenirler. "Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyu ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir. Norm karakter, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir." (Stevick, 1988: 189). Kimi zaman norm karakterler, dramatik aksiyonu sağlayan değerleri taşımaları, başkişinin şahsında tematik güce olan katlarıyla da ön plana çıkarlar. Tek boyutlu düz karakterler şeklinde olabilecekleri gibi, derin boyutlu ve yuvarlak bir karakter olma özelliği de taşıyabilirler. Hikâye ve romanda dramatik aksiyonu tematik gücün lehine dönüştürüler. *Kürk Mantolu Madonna*'da Maria Puder ile çerçeve hikâyenin ben anlatıcısı norm karakter konumundadır.

Maria Puder

Kürk Mantolu Madonna romanının tematik gücü Raif Efendi dairesinde yer alan ana karakter Maria Puder'dir. Maria Puder, Raif Efendi'nin tanımlamasıyla Kürk Mantolu Madonna, yine Raif Efendi'nin bakış açısı ve değerlendirmeleriyle kurmaca dünyadaki yerini alır. Yahudi bir babayla Alman annenin çocuğu olan Puder, Raif Efendi gibi yalnızlığı yaşayan, farklı refleksleri ve bilinç dünyası olan bir kadındır. O, kendi ifadesiyle dünyadan ziyade kafasının içinde yaşayan biridir (Ali, 2004: 94). Onun kadın-erkek ilişkisinde yaşadığı açmazlardan biri, erkeklerle kadınlar arasındaki rol dağılımında gördüğü problem alanıdır. Erkeklerin kadın bedeninden yararlanmaktan başka bir şey düşünmedikleri görüşünde olan Maria Puder, Raif Efendi'yle olan arkadaşlığında onun kendi arzusu dışında bir eyleme geçmesini kesin bir dille yasaklar.

Raif Efendi gibi ressam olan ve bir gazinoda akşamları şarkı söyleyerek hayatını kazanan Maria Puder, insanlarla ilişkilerinde baskın kişiliğe sahiptir. Galeride gördüğü resmini uzun süredir seyretmeyi alışkanlık haline getiren Raif Efendi'yle gelip konuşan ve tanışan da odur. Daha sonra aralarında yaşanan arkadaşlık ve aşk ilişkisinde de belirleyici olan Maria Puder'dir. Kendisini erkeksi bulan Puder, açmazları, zikzakları olan bir kişiliğe sahiptir. Raif Efendi'ye yönelmesinde onda çocuksu ve kadınsı yan bulması etkili olur.

Maria Puder, görünüşte Raif Efendi'den farklı kişilik özelliklerine sahiptir. Raif Efendi, içine kapanık, çekimser bir kişiliğe sahipken Maria Puder, dışa dönük, düşüncelerini açıkça söyleyebilen, ikili ilişkilerinde ilk adımı atandır. O, yaşça kendisinden küçük Raif Efendi'yi çocuksu ve kadınsı bulduğu için koruma güdüsüyle hareket eder. Raif Efendi ise bazı kişilik farklılıklarına rağmen

onu kendine yakın görür. Adeta ruh ikizini bulmuş gibi davranır. Daha resmiyle karşılaştığında kuvvetli bir bağlanma duygusuna kapılır. Fakat o, Maria Puder karşısında hep tutuk kalır. Raif Efendi'yle aşka dönüşecek ilişkide de ilk adımı Maria Puder atar. Raif Efendi'nin kendisine karşı istemediği herhangi bir harekete geçmesini yasaklamışken Noel kutlaması sırasında ilişkiye girme konusundaki ilk hareket de ondan gelir.

Maria Puder'in davranışları incelendiğinde onun rahat ve serbest yaşamaya dönük, tutarsız ve disiplinsiz, risk almaya hazır, delişmen kişilik özellikleri sergilediği görülür. Nitekim Raif Efendi'yle evlilik dışı ilişki yaşaması, ölüm riskini göze alarak çocuk dünyaya getirmesi de bunu gösterir. Bunun yanında zaman zaman bir ayna gibi Raif Efendi'nin eksik yanlarını ve olumlu taraflarını yansıtmasıyla norm karaktere dönüşür.

Çerçeve hikâyenin ben anlatıcısı

Kendisini sınırlı olarak romanın dünyasına sokan, Raif Efendi'yi ve çevresini okuyucuya tanıtan, Raif Efendi'nin defterinin okunmaya başlamasından itibaren kendisini olay örgüsünün dışına çekerek *sözde anlatıcı*ya dönüşen çerçeve hikâyenin kahraman anlatıcısı, olumluluk yüklenen kişilik özellikleriyle kurmaca dünyadaki yerini alır. O, kendi öyküsünden çok Hamdi Bey'i ve ondan da önemlisi Raif Efendi'yi ve çevresini tanıtmasıyla, iş yerinde aynı odayı paylaştığı Raif Efendi'nin uzun süren hastalıkları sırasında onunla iş yeri arasındaki irtibatı sağlamasıyla, Raif Efendi'nin aile çevresi konusunda bilgi vermesiyle, nihayet Raif Efendi'nin hayat hikâyesini yazıya geçirdiği defteri okuyucuyla karşı karşıya bırakmasıyla romanın kurmaca dünyasında önemli işlev görür.

Olayları anlatımından, Raif Efendi'nin kendisine hitabından genç biri olduğu anlaşılan çerçeve hikâyenin anlatıcısı, kendisini olay örgüsüne sınırlı olarak katar. Kişileri ve olayları daha çok dışarıdan gözlemleriyle aktarır. Bu yöntem de öyküsü anlatılacak olan Raif Efendi'ye ve çevresine dışarıdan bakışla belirginlik kazandırır. Bu dışarıdan bakışı, Raif Efendi'nin defterinde yer alan anlatımın getirdiği içten bakış tamamlar. Böylece Raif Efendi, hem dışarıdan birinin hem de kendisinin kendisine içten bakışının sunduğu iki farklı bakışla kurmaca dünyadaki yerini alır.

Çerçeve hikâyenin anlatıcısı, meraklı, zeki ve çevresiyle ilgili bir kişiliğe sahiptir. Olayları ve insanları değerlendirme tarzından olumlu/iyicil biri olduğu anlamı çıkar. Ankara'da küçük bir memuriyetle bir bankada çalışırken gerekçe gösterilmeden işten çıkarılmış, parasız bir hâlde sokaklarda ve arkadaş evlerinde çöküş psikolojisi içerisinde dolaşırken okul arkadaşı Hamdi Bey'le karşılaşmış, Hamdi Bey'in müdür yardımcısı olduğu şirkette onun aracılığıyla işe alınmış, iş yerinde Raif Efendi'yle aynı odayı paylaşmaya başlamış bi-

risidir. İlk karşılaşmada dıştan bakışla değer verilecek biri olarak görmediği Raif Efendi'nin çizdiği bir resimden etkilenen çerçeve hikâyenin anlatıcısı, Raif Efendi'nin göründüğünün aksine derin bir kişiliğe sahip olduğunu anlamakta gecikmez. Raif Efendi'ye değer vermesi, onunla iş yeri arasındaki ilişkiler ağını yürütmesi, insanların itip kaktığı Raif Efendi'deki iyi tarafı bulup ortaya çıkarması, onun olumlu/iyicil yanını yansıtır. Bütün bunlar onun norm karakter olarak varlık kazanmasına zemin hazırlar.

1.3. Kart Karakterler:

Kart karakter, kurmaca dünyada "tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir" (Stevick, 1988: 184). Belirli bir esnekliğe sahip olmasına rağmen aynı özellikleri yansıtmasıyla belirginlik kazanır. Olay örgüsünde üstlendiği işlevi sonuna kadar sürdürür. Karşı gücü ve karşı değerleri simgeler. Bu karakter, Erich From'un İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri kitabında "yıkıcı karakter"(Fromm, 1995) şeklinde ifadesini bulur.

Kürk Mantolu Madonna romanının kurmaca dünyasında karşı gücü oluşturan kişiler, tematik güç durumundaki Raif Efendi'nin karşısında yer alan, onun yaşama alanını daraltan veya olumsuzlayan kişilerden oluşur. Bu kişiler Raif Efendi'nin kız kardeşleri, onların eşleri; hayatının memurluk safhasında Raif Efendi'yle aynı evi paylaşan iki kayın biraderi, onların eşleri, baldızı, baldızının eşi, onların çocukları, kendi çocukları, şirketteki müdür yardımcısı Hamdi şeklinde belirir.

Raif Efendi'nin enişteleri babasından kalan mirastan Raif Efendiyi gereğince yararlandırmayarak, sonunda kendine kalan arazileri borcunu ödemek için sattırarak, onu aldatarak olay örgüsünü olumsuz yönde etkileyen kişiler olarak kimlik kazanırlar. Raif Efendi'ye *enişte* diyen kayım biraderlerinin eylemleri sınırlı şekilde anlatılır. O da Raif Efendi'nin defterindeki notlardan ibarettir. Babasının ölümü üzerine Almanya'dan gelmesi için Raif Efendi'ye telgraf çeken ve para gönderen eniştesi, onu aldatmanın yolunu bulur. Babasından kalan mirastan verimsiz arazilerin Raif Efendi'ye düştüğünü, babasının bu şekilde vasiyet ettiğini bildirmekle Raif Efendi'nin hayatının akışını değiştirir.

Kahraman anlatıcının okul arkadaşı olan Hamdi Bey, işinde çabuk yükselmiş biridir. Statüsü gereği insanları küçümseyen, onlara tepeden bakan kişilik özelliğiyle belirir. Bunda hayatın içinde kazandığı mesleki başarı rol oynar. "Yüksek konumda çalışmak ve iyi para kazanıyor olmak, Hamdi'nin kendilik değerinin belki de en önemli kaynaklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır." (Akfırat, 2012: 153) Hamdi Bey, Raif Efendi'nin çalıştığı şirketin müdür yardımcısı sıfatıyla onun üzerinde otoritesini kurar, diğer çalışanların işlerini

aksatması yüzünden Raif Efendi'yi suçlar ve azarlar. Haksızlığa uğradığında Hamdi Bey'e karşı kendini savunma gücünü bulamayan Raif Efendi, psikolojik yönden rahatlama yolunu resmini onun çizerek alay etmekte bulur.

Raif Efendi'nin kızlarını da karşı güç içerisinde saymak mümkündür. Romanın aksiyonunda birinci dereceden rol almasalar da babalarına karşı ilgisizlikleri, babalarının istemesine rağmen gelen misafirlere kahve yapmak konusundaki kayıtsızlıkları, misafiri küçümseyen tavırları, birbirleriyle konuşarak gülüşleri, bakkaldan alınması gereken herhangi bir malzemeyi almak için gönderilmeleri konusunda güçlük çıkarmaları Raif Efendi'nin karşısında bir tavrın sonucu olarak anlam kazanır. Raif Efendi'nin kişiliğinin insanlar üzerindeki etkisizliği çocukları konusunda da kendini gösterir.

Raif Efendi'nin Babası

Romanda Raif Efendi'yi ve dolayısıyla olay örgüsünün akışını yönlendirici olarak yer alan başlıca kişi, Raif Efendi'nin babasıdır. Geriye dönüş tekniğiyle Raif Efendi'nin anlatımı içerisinde kurmaca dünyadaki yerini alır. İstanbul'da güzel sanatlar öğrenimi görmekte olan Raif Efendi'yi çağırarak Almanya'ya sabun yapımını öğrenmesi için gönderen, ölümüyle onun Almanya'dan erken gelmesine yol açan kişi olarak olayların akışını yönlendirir ve etkiler. Aslında Raif Efendi, mizacına uygun bulduğu güzel sanatlar öğrenimi görmek ister. Bunun için İstanbul'da resim öğrenime başlar. Fakat resim öğreniminde başarı sağlayamaz. Geniş zeytin bahçeleri olan babası, oğlunun sabun yapımını öğrenmesini istemektedir. Bu noktada Raif Efendi'nin şahsında arzulanan/iyi olanla yararlı olan çatışması yaşanır. Raif Efendi için iyi olan karşısında babası için yararlı olan öne çıkar. Raif Efendi, kaybetmiş, babası kazanmıştır.

Raif Efendi'nin, babasının isteği doğrultusunda Almanya'ya gitmesi hayatının akışını değiştirir. Maria Puder'le karşılaşması, ona âşık olması, Almancasını geliştirmesi, ülkeye döndükten sonra bankada çevirmen olarak iş bulması hep bu yönlendirmenin sonucudur. Doğrusu Raif Efendi, başta babası olmak üzere yönlendirilmiş ve başkaları tarafından belirlenmiş bir hayatı yaşamak durumundadır. Bu konuda da ilk ve belirleyici kişi babasıdır.

Hamdi Bey

Kürk Mantolu Madonna'da yönlendirici kişilerden biri de Hamdi Bey'dir. Makine vs. komisyonculuğu ve kereste işleri yapan bir şirkette müdür yardımcısı olması, iyi para kazanmasıyla insanlara tepeden bakan, kendisinden başkalarına pek değer vermeyen, egosu şişkin biri olarak çizilir. Onun kişiliği daha çok Raif Efendi'ye karşı azarlayıcı ve emredici tavrında ortaya çıkar. Diğer memurlara karşı saygılı davranmasına, onlardan çekinmesine rağmen Raif Efendi'nin çevirilerindeki küçük daktilo hatalarında bile karşılık vermeyece-

ğini bildiği Raif Efendi'yi azarlama yoluna gider. Geciken çeviriler yüzünden bağırarak ortalığı birbirine verir (Ali, 2004: 20).

O, bulunduğu konumu hak etmeyen, güçsüz insanlar üzerinde tahakküm kurmaya yönelen tipik bir kişiliktir. Bununla birlikte Hamdi Bey, çerçeve hikâyenin ben anlatıcısını müdür yardımcısı olduğu şirkette işe almasıyla yönlendirici işlevi görür. Çünkü bu eylemiyle **çerçeve hikâyenin anlatıcısını,** öyküsü anlatılacak Raif Efendi'yle aynı ortamda buluşturur. Anlatıcı, işten çıkarılmış, iş arayan biri olarak hem olay örgüsünün içindeki yerini alır hem de Raif Efendi'nin öyküsünü anlatır. Bu da Hamdi Bey'in onu işe almasıyla, yönlendiriciliğiyle gerçekleşir. Sonuçta Raif Efendi'nin öyküsü *Kürk Mantolu Madonna,* çerçeve hikâyenin anlatıcısının öyküyle okuyucuyu buluşturmasıyla varlık kazanır.

1.4. Fon karakterler

Fon karakterler, romanın olay örgüsünün akışında etkisi olmayan kişilerden oluşur. "[R]omanda en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubudur. (...) romanın birinci derecedeki kahramanına ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar ve ancak o zaman ilgi çekici bir boyut kazanırlar." (Korkmaz, 1997: 300). Bu çerçevede *Kürk Mantolu Madonna*'da fon karakterler Almanya'da Raif Efendi'nin kaldığı pansiyonun sahibi Frau Heppner'den, Maria Puder'in annesiden, Raif Efendi'nin annesinden ve kız kardeşlerinden, kendi karısından ve kızlarından, Ankara istasyonunda karşılaştığı Frau Döppke ile "sarı benizli nahif" kızından kurulur.

Maria Puder'in annesinin Raif Efendi'nin hayatının akışına ve olay örgüsünün gelişimine etkisi yoktur. O, Maria Puder'in hayatının belirginlik kazanmasında fon karakter olarak yer alır. Buna benzer şekilde Raif Efendi'nin annesi de olayların akışında rol oynamaz. Raif Efendi'nin bakışıyla o, çevresinde olup biten hiçbir şeyin farkında olmayan, fala, büyüye umut bağlayan saf bir kadındır (Ali, 2004: 146).

Romanın kurmaca dünyasında yer alan fon karakterlerden biri de Raif Efendi'nin karısı Mihriye Hanım'dır. Olayların gelişiminde sınırlı yer tutan Mihriye Hanım, eşinin yanında olmaya çalışan, fakat diğer aile bireyleriyle eşi arasındaki ilişkiler ağında fedakârlığı eşinden bekleyen iyi niyetli biri olarak çizilir. Eşi Raif Efendi'nin evde itibarsızlaştırılmasında bilmeyerek de olsa rol oynar. Eve bir misafir geldiği zaman ya da ihtiyaç duyulduğunda kardeşlerinin Raif Efendi'ye emredercesine, *git al,* demesinden önce Raif Efendi'yi odasına götürerek tatlı bir sesle temin edilmesi gereken malzeme için onu gitmeye ikna eden, bu tür davranışlarıyla eşini ve kendisini değersizleştiren, zaman zaman Raif

Efendi'nin hâline üzüldüğü *aptallaşmışa* benzeyen bu kadın, eşinin, çocukları tarafından küçük görülmemesi ve horlanmaması için gayret gösterir. Fakat çabaları boşunadır.

Mihriye Hanım, geleneksel aile yapısı içerisinde sıkça rastlanan, aile fertleri arasında denge kurmaya çalışan, bunu yaparken de eşinin ve kendisinin taviz vermesine yol açan birisidir. O, evde olumsuz bir atmosferin oluşmaması arzusuna bağlı olarak ayrı ev tutup kira vermemek düşüncesiyle birlikte yaşadıkları kardeşlerinin konforu için Raif Efendi'yi ve kendini feda eder. Bunda ben merkezli hayat anlayışı içinde yetişememişliği, görgü ve tecrübe eksikliği kadar iyi niyeti de rol oynar.

Kürk Mantolu Madonna'da fon karakterlerden biri Frau Döppke'dir. Döppke, Raif Efendi'nin Maria Puder'in ölmüş olduğunu haber verişiyle ve son anda farkına vardığı kızını görmesini sağlamak yoluyla kurmaca dünyadaki yerini alır. Bu bağlamda Raif Efendi'nin Frau Döppke'yle karşılaşması, romanda merak unsuru olarak kalan düğümün çözülmesine, Maria Puder'in mektuplarının niçin kesildiğinin anlamının belirmesine ve Raif Efendi'nin kişiliğinin daha da belirginleşmesine zemin hazırlar. Frau Döppke ile karşılaşan Raif Efendi, bir daha kaybetmiştir. Tutuk kişiliği sebebiyle Maria Puder'in peşine düşmemiş, yine tutuk kişiliği sebebiyle kızı olduğunu anladığı küçük çocukla görüşme ve/veya yanında kalmasını isteyecek bir davranışı geliştirme girişiminde bulunamamıştır.

SONUÇ

Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanı hayatın içinde tutunamayan, arzuladığı hayatın dışında bir hayatı yaşamak zorunda kalan Raif Efendi'nin öyküsünü anlatır. Roman Raif Efendi'yle birlikte onun yaşama alanının çeşitli safhalarında yolu kesişen ve hayatının akışına etki eden kişileri de dikkatlere sunar. Çekimser ve tutuk kişiliğiyle Raif Efendi, hep kaybeden kişi olur. O, iradesiyle kendi hayatını düzenleme gücüne sahip olmadığı, esasen ne isteyip ne istemediğini de pek bilmediği için hep kaybetmeye mahkûmdur. Önce arzuladığı tarzda bir öğrenim görme imkânını, sonra sevdiği kadınla birlikte yaşama hakkını, en sonunda da hayatını kaybeder. Efemine bir kişiliğe sahip olan Raif Efendi, erilleşen, kabalaşan hayatın seçtiği kurbandır.

Romanda anlatıcı, Raif Efendi'nin annesi, enişteleri, kız kardeşleri, eşi, çocukları, Hamdi Bey ve diğerleri toplumu yansıtma gücüne sahip, Raif Efendi'nin kişiliğinin ve hayat akışının belirmesine zemin hazırlayan karakterler olarak çizilmiştir. Bunda toplum kişilerinin yansıtılması bakımından derinlik sağlanamamışsa da başarı yakalandığı sağladığı söylenebilir. Raif Efendi'den

sonra özellikle Maria Puder, anlatıcı ve Hamdi Bey'in kişiliklerinin belirginleştiği görülür.

Toplum bireylerini ve bir aşk öyküsünü iyi bir şekilde yansıtan romanın belki de daha başarılı bir yapı kazanmasının önündeki engel, roman kişilerinin psikolojik dünyalarının gereğince derinlik kazanmadan kalması olacaktır. Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna* romanıyla, yenileşmenin ikinci kuşağından itibaren Türk edebiyatında örneklerine rastlanan hayatın içerisinde özne olamamış, iradesi zayıf, kaybeden tarafta yer alan karakter çiziminde önemli bir başarı yakalamıştır.

KAYNAKÇA

AKATLI, Füsun (2004), "Önsöz", Sabahattin Ali, ***Kürk mantolu Madonna***, YKY, İstanbul.

AKFIRAT, Serap Arslan (2012), "Benlik Kavramı Bağlamında 'Kürk Mantolu Madonna' Karakterinin Çözümlenmesi", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C. 9. S. 1, s. 142-173.

ALİ, Sabahattin (2015), **Kürk Mantolu Madonna**, YKY, İstanbul.

FROMM, Erich (1995), İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri II, (Çev. Şükrü Alpagut), Payel Yay. İstanbul.

GÜNEŞ, Mehmet (2016), **Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları Roman, Hikâye ve Şiirlerinde Biyografik Unsurlar**, Hece Yay., Ankara.

İLHAN, Nilüfer (2012), "Yabancılaşma Olgusu ve Kürk Mantolu Madonna", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 5, S. 20, s. 41-59.

KAPLAN, Mehmet (1979), **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul.

STEVİCK, Philip (1988), **Romanın Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

KESKİN ZITLIKLARIN KURGULANMASI: *YALNIZIZ* ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Sabit BAYRAM**

GİRİŞ

Türk edebiyatında, psikolojik roman denilince ilk akla gelen isim olan Peyami Safa, Cumhuriyet Döneminin Türk kültür, siyaset, sanat ve edebiyat hayatına damgasını vurmuş bir şahsiyetidir. Otobiyografik özelikler taşıyan ve psikolojik yönü ağır basan romanlar kurgulayan Peyami Safa, bilinç akışı, iç monolog ve iç çözümleme gibi dönemin Türk edebiyatı için yeni sayılabilecek psikolojik roman tekniklerini kullanır. Geleneksel değerlerle, Batılı değerler arasında bocalayan, yeni değerleri benimseyen ya da yanlış benimseyen Türk insanının yaşadığı çıkmazları, çatışmaları ve bocalamalarını, geçirdiği sarsıntıyı ele alan yazar, manevi değerlerden uzaklaşıp materyalizm batağına sürüklenen insanlara yol göstermeye çalışır. Doğu-Batı çatışması, beden-ruh, madde-mana, inanç-inançsızlık, materyalizm-idealizm ikilemi, Safa'nın romanlarının odak noktasını oluşturur.

Henüz iki yaşındayken, babası Serveti Fünun şairlerinden İsmail Safa'yı kaybeden, yedi yaşında yakalandığı kronik hastalık, fakirlik gibi yaşadığı olumsuzluklar karşısında çocukluğunu yaşayamayan, düzenli eğitim alamayan Safa, kendi kendini yetiştirmek zorunda kalır. Özellikle hastalığı nedeniyle tıp ve psikoloji konularının yanı sıra felsefe ve pedagoji gibi alanlarda ciddi anlamda bilgi sahibi olur. Romancılığının ve hikâyeciliğinin yanında, piyesler, gramer ve alfabeyle ilgili kitaplar yazar, tercümeler yapar. Başta Büyük Avrupa Anketi (1938), Türk İnkılabına Bakışlar (1938) ve Doğu-Batı Sentezi (1962) olmak üzere

* Giresun Üniversitesi Türk Dili Bölümü. sabitbayram@hotmail.com

birçok fikri eser kaleme alır. Aynı zamanda kuvvetli polemikçiliği ile bilinen Peyma Safa, farklı gazete ve dergilerde yazmış; devrin önemli isimlerinden Nazım Hikmet, Ahmet Haşim ve Aziz Nesin'le kalem kavgalarına girişmiştir.

Peyami Safa, ciddi anlamda, adını ilk kez, kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı *Asrın Hikâyeleri* ile duyurur. *Gençliğim* (1922) ise Mütareke yıllarının İstanbul'undaki ahlaki çöküntüleri ele aldığı ilk uzun hikâyesidir. Aynı yıl neşrettiği, konu bakımından Gençliğim'le benzer özellikler taşıyan *Sözde Kızlar* romanı, edebi çevrelerde geniş yankı uyandırır. Yine bu dönemde, Server Bedii ismini kullandığı, geçim kaygısıyla yazdığı *Cingöz Recai* serileri büyük ilgi görür. Daha sonra yayımlanan *Şimşek* (1923), *Mahşer* (1924), *Bir Akşamdı* (1924) ve *Canan* (1925), roman tekniği açısından pek de başarılı değildir. Bu eserlerden sonra ise psikolojik öğelerin ağır bastığı otobiyografik hüviyetli, teknik açıdan daha sağlam romanlar yazmaya başlar. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930) bunlardan ilkidir. On beş yaşındaki bir gencin hastalıklarını, çatışmalarını ve hayal kırıklıklarını ele aldığı bu romanda, Türk romanı için yeni sayılabilecek bilinç akışı, iç konuşma gibi psikolojik romana özgü teknikler kullanır. *Fatih-Harbiye* (1931) romanıyla birlikte, Doğu-Batı çatışması, eserlerinin ana izleği olmaya başlar. İki farklı medeniyetin mukayesesinin yapıldığı eserde, başkişi Neriman'ın çıkmazları, kararsızlıkları ve tereddütleri romanın eksenini oluşturur. Yazar, Neriman'ı önce Batılı değerlerle tanıştırıp daha sonra bu değerlerin sathiliğinin farkına vardırması, sonunda da geleneksel değerlere döndürmesiyle Batılı değerleri olumsuzlarken geleneği yüceltir. Otobiyografik özellikler taşıyan *Bir Tereddüt'ün Romanı* (1933) nda, I. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki yıkıcı etkileri üzerinde durur. Romanın başkişisinin küçüklüğünde yaşadığı olumsuzluklar, daha sonra bohem hayata sürüklenmesi, bu hayattan da beklentilerini bulamamasıyla dini değerlere yönelmesi, kurgusal dünyanın şekillenmesini sağlar. Eser, Safa'nın bir dönem yakınlık kurduğu Nazım Hikmet ve çevresinden kopuş dönemine rastlar. Romanda, ayrıca, sosyalizm ve materyalizm gibi devrin düşünce akımlarının eleştirisini yapar. 1937'de yazdığı, ancak 1959'da yayımlanan *Biz İnsanlar*'da ise Mütareke yıllarındaki ahlaki çöküntüleri, kurgusal dünyasına taşır. Materyalizm ve sosyalizmi olumsuzlarken, milliyetçilik ve dini değerleri yüceltir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), mistik dünya görüşünü kabul etmeye başlayan Safa'nın, kullandığı teknikler açısından en yetkin eserlerinden biridir. Şüphelerinden ve tereddütlerinden, yaşadığı olaylar ve *Matmazel Noraliya*'nın ruhuyla temas edip mistik bir deneyim yaşamasıyla kurtulan başkişi Ferid'in değişimi, romanın odak noktasıdır. Yazar, romanda, bu dönemde ilgilenmeye başladığı parapsikolojik ve paranormal olaylara yer verir. Safa'nın son romanı ise, materyalizm ve madde dünyasını eleştirip manevi değerleri yücelttiği *Yalnızız* (1951) dır. Romanda, yaşanılan

dünyanın dışında, çağın olumsuzluklarının giderildiği hayalî bir mekân olan Simeranya aracılığıyla insanlara yön vermeye çalışır.

20. yüzyılda, kendini bir din gibi örgütleyen akıl ve bilim, insanlığa tanrıtanımazlığı dayatır, tanrının tahtına kurulmak isteyen insanoğlu, kendine yol gösterici olarak bilimi seçerek aydınlanmanın getirdiği bakışla dinle bağını koparır. Böylece, insan, ruhundan soyundurulup mekanik birer aygıt gibi görülerek adı konmayan bir din yaratılır (Korkmaz, 2008: 20-21). Ruhundan soyutlanan insanoğlu, kaçınılmaz şekilde maddi dünyanın esiri haline gelir, maddesel dünyanın hâkimiyetiyle birlikte, tanrıların egemenliğindeki toplumlar da tarih sahnesinden çekilirler.

Aydınlanmacı filozoflar, dini, mutsuzluğun sebeplerinden biri gördüklerinden, sanayileşme, kalkınma ve ilerlemeyi, ulaşılması gereken kutsal hedefler gösterip dinin devreden çıkarılmasını isterler. Bilimsel bilgi, pratik ve faydacı özelliğiyle, özellikle mekanik buluşlar sayesinde bugünkü gelişmeye ulaşır, modern dünyanın en büyük amacı durumundaki maddi refahın artmasını sağlayan buluşlar, on dokuzuncu yüzyılın başından bu yana, tam bir coşku hezeyanını körükler (Guenon, 2010: 53). İlerlemecilik bir din gibi kutsanır; üretim ve kazanç, ideal haline getirilir. Ne var ki, aydınlanmayla ön plana çıkan pozitif bilimler, insanlığa verdiği sözleri ve hedefleri tutamaz. Sömürü ve modern dünya, paralel şekilde ilerler. Kısa sürede sanat, felsefe, siyaset ve ekonomi gibi alanlarda, memnuniyetsizlikler gün yüzüne çıkar. İnsanlığı refaha ve mutluluğa ulaştıracağı vaadini veren modern dünyanın, iki büyük savaşı yaratmasıyla büyük bir travma yaşayan insanlık, yeni ve adil bir düzenin hayalini kurar. Küresel çapta krizler ve kaosun getirdiği büyük buhran, insanların iç dünyalarında ve psikolojilerinde büyük bir yıkıma neden olur (Koçakoğlu, 2012: 18-23). Sanayi devriminin ortaya çıkardığı toplum, içinde derin çatışmaları barındırır. Makineler karşısında işçi, değerini kaybeder; köyden kente göç yoğunlaşır; geleneksel toplum yapısı erozyona uğrar. Özne-insan, mekanik ve karmaşık üretim sürecinde, basit ve rutin işleri yapan bir nesneye dönüşür. Yaşamının her alanı düzenlenen insan, kararlı bir rutin içine sokularak öznenin ölümü ilan edilir. Bu durum, bireyin kendine yabancılaşmasına ve de yalnızlaşıp kitleye dönüşmesine yol açar (Eliuz, 2016: 34-41). İnsanların mutsuzluğunun ve bunalmışlıklarının temelinde, geleneksel yaşamdan kopup manevi değerlerin önemsenmediği bir hayatta, kendine yabancılaşması ve yalnız kalması yatar.

Mistik dünya görüşünün "insanın çaresizliğinden doğan umutsuzluğu (Hançelioğlu, 2000:166)" bağlamında savunulduğu ve metafizik bilgeliğin "doğanın ardında gizlenen ve ona imkân veren varlık bilgisi (Hançerlioğlu, 2000: 143-144)" ekseninde yüceltildiği Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanı, başkişi Samim'in, asrın düşünce ve bilim dünyasının maddeyi önceleyen bakış açısına

karşı itirazının öyküsüdür. İçinde bulunduğu toplumun sorunlarına ilgisiz kalamayan, maddesel dünyanın dayatmaları karşısında, dürtüleriyle hareket edip ahlaki değerleri hiçe sayan, milli değerlerden kopmuş insanlara savaş açan yazar, insanların yaşadıkları asrın kurbanı olduklarının bilincindedir ve toplumu kuşatan sorunlara dikkat çeker. Peyami Safa'nın roman dünyasında kötü ile iyi ölçütü, madde-ruh ayrımı genelinde çeşitlendirilen bir algı mekanizması oluşturur. Bu bağlamda, yazarın eserlerindeki kişiler, görünen ve görünmeyen dünya arasında, arayış ve tereddüt yaşarlar; kendilerini kurma çabaları, Doğu-Batı karşıtlığının tutukladığı bir alanda kurguya taşınır. *Yalnızız* romanında bu durum, materyalist dünya görüşünün eleştirisi ile çerçevelenen soyut-somut değer dizgesi üzerinden sorgulanarak ruh, kalp, ahlak yüceltilerek sonlandırılır.

Romanlarında yoğun bir sosyal tenkit bulunan, "duyuş tarzı bakımından son derece huzursuz bir modern dönem kişisi olan (Enginün, 2010:286)" Peyami Safa, kendi dünya görüşünü roman kişilerine dikte etmekten kaçınmaz. Yazar, kendi düşünce dünyasının yansıması durumundaki dünyayı/Simeranya'yı, *Yalnızız* romanının başkişisi Samim'in kişiliği ve kimliğine yansıtır. Mistik ve metafizik bakış açısına sahip olmayan, maddesel dünyanın pençesinde kalan, ahlaki değerleri hiçe sayarak içgüdüsel dürtülerine doyum sağlamaya çalışan, arzularını gerçekleştirmek için her yolu deneyen kişilere karşı tamamen menfi bir tavır takınır. Roman kişilerinin, Batı'yı yüzeysel boyutta şeklen benimsemeleri, Türk toplumunda temel varoluş dinamikleri ile uyuşmayan Batı tarzı yaşamın ahlaki çöküntü, bireyin, ailenin ve tüm toplumu saran yozlaşma ile sonuçlanması eleştirilir.

Yalnızız'da, manevi değerlerden ve geleneklerinden hızla uzaklaşan/ uzaklaştırılan modern insanın, materyalizm batağına saplanıp kendisine yabancılaşması ve yalnızlığa sürüklenmesi vurgulanır. Peyami Safa, toplumun yerleşik değer ölçüleriyle uzlaşamayan bu trajik durumu, kozmik çevreden ruh, düşünce ve hal dünyasına gidiş dönüşlerle kişileri aracılığıyla anlatır (Yalçın, 2002: 228). Romanın, insanın iç dünyasının keşfine doğru aldığı yolculuk (Kundera, 2012: 32), yazarın anlatılarının vazgeçilmez özelliklerinden biridir. Dostoyevski ve Proust gibi yazarların eserlerindeki ağır anlatım ve yavaşlık (Gasset, 2013: 77) da bu yolculuğun kurguya taşınmasıdır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

Türk romanının gelişim çizgisi takip edildiğinde, belli düşüncelerin temsilciliğini yapan roman kahramanlarıyla karşılaşılır (Yılmaz, 2011: 75). *Yalnızız*'da, başkişi Samim, yüceltilen geleneksel yaşamın; Besim, Meral ve Feriha ise mad-

desel dünyanın, bu bağlamda yanlış anlaşılan ve uygulanan Batılı hayat tarzının temsilcileri olarak icat edilmişlerdir. Bu tarz kişiler, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi romanlarında sıklıkla görülürler; ancak *Yalnızız*'dakiler, Türk edebiyatında, daha önceki örneklerinin aksine, derinliği ve psikolojik yönleri olan kişilerdir. İdeolojisi doğrultusunda kurguladığı romanlarında, hep aynı kalıpları kullanan yazar, roman dünyası içinde meydana gelen olaylar ve kişiler yerine, belli bir görüşü iletmeye yarayan kuklalaşmış kişilere yer verir (Moran, 2010: 258). Samim, Meral, Besim, Feriha ve Selmin gibi kişiler, psikolojik derinliklerine rağmen yazarın tezlerinin doğruluğunu göstermek için roman dünyasında yer alırlar.

Peyami Safa, geleneksel yaşamın gerektirdiği şekilde hareket eden, varoluşlarını bu hayattan kazanan ülkü değerlerle, Batılılaşma ve asrileşme arzusuyla hareket eden, geleneğe sırtını çevirmiş, ahlaki değerlerden uzak kişilerin yaşamını anlatır. Roman kişileri, sürekli şekilde kendileriyle ya da diğer kişilerle bir çatışma yaşarlar. Bu çatışmalar, Peyami Safa romanlarının odak noktasını oluşturur.

Samim ve Meral'in ülkü değer ve karşıt değerler arasındaki gelgitleri, romandaki vak'a unsurlarının şekillenmesini sağlar. Romanın üzerine kurulduğu değerler sınıflamasını yansıtan KORA şeması şöyledir;

YALNIZIZ	TEMATİK GÜÇ	KARŞIT GÜÇ
KİŞİ	Samim, Selmin, Renginaz.	Meral, Feriha, Nail Bey, Necile, Besim, Ferhat, Selmin.
KAVRAM	Mistisizm, Ruh, Sevgi, Allah, Mana, Ahlak.	Mateyalizm, Maddiyatçılık, Komunizm, İntihar, İnançsızlık, İntikam, Ahlaksızlık, Nihilizm.
SİMGE	Simeranya.	Paris, Ruj, Sinema.

Yukarıdaki değer sınıflandırması, roman kişilerinin entrik kurgu ve dramatik aksiyona ne derecede katkı sağladığını gösterir. Romanın başkişisi Samim'in değişim de dönüşümleri, romanda yer alan karşıt değerler dünyasının ortaya çıkmasını sağlar.

1.1. Başkişi

Samim: *Simgeselin Temsilcisi/Büyük Öteki*

Romanın başkişisi Samim, elli yaşlarında, özgün düşüncelere sahip, maddesel dünyanın pençesindeki insanlara yol gösteren, idealist ve aydın bir karakterdir. Çirkinliklerle dolu olduğunu düşündüğü bu dünyayı sorgulayan,

buradan kaçmak isteyen Samim, hiçbir menfi durumun bulunmadığı, insanların mutlu şekilde yaşayabilecekleri bir dünyayı -Simeranya'yı - idealize eder. Ülkü değerleri temsil eden Samim, materyalist dünya görüşüne isyan bayrağını açan, çözümü Allah'a yönelmekte gören biri olarak kurgulanmıştır. Modern çağın bilim ve düşünce dünyasının dayattığı maddecilik karşısında, ruhçu bir dünya görüşüne sahip, ideal insan tipinin temsilcisidir. Samim, maddesel dünyaya adeta taparak dini ve geleneği yok sayan modern dünyanın bakış açısını eleştirir; dibinden kesilmiş bir ağaç gibi, geleneğinden ve değerlerinden uzaklaştırılan bir toplumun ve bireylerin kurtuluşunu sağlamak amacı güder.

"Romancı, insanlığa söyleyecek sözü olan kimsedir (Yılmaz, 2011: 31)". Romanın didaktik bir araç olarak barındırdığı muazzam imkânlardan (Evin, 2004: 14) sonuna kadar yararlanan Peyami Safa, dünya görüşünü okura aşılamak amacıyla, Samim'e sözcülüğünü ve yansıtıcı merkez görevini yükleyerek düşüncelerini ona emanet eder. Fakat Samim, yazarın diğer romanlarındaki sözcü karakterlerinden[1] farklılık arz eder. Diğer romanlarındakiler, ikinci derecede roman kahramanlarıyken Samim, birinci derecede kahramandır. Bu sözcüler, yazarın bakış açısını ve dünya görüşünü taşıdıklarından didaktik özelliklere sahiptirler. Görevleri, maddesel dünyanın egemenliği altına girmiş kişilere yol göstermek olduğundan, canlı bir karakter özelliği göstermezler (Tekin, 1999: 255).

Safa'nın kendi düşüncelerini ve görüşlerini açıklamak için kurguladığı Samim, yazarın felsefesinin ana hatlarını çizer. Bu bağlamda, romanın tezi şöyle açıklanabilir: İnsanlarda biri manevi dünyasına, diğeri madde dünyasına ait iki ben vardır. Birinci beniyle hareket etmek, insanı mutluluğa ve huzura sevk ederken, ikinci beniyle hareket edenler, mutsuzluğa, bunalıma ve huzursuzluğa sürüklenirler. Bu nedenle insanlar, birinci beninin sesini dinlemeli, kendine dönmeli, Yaradan'ını tanıyıp bilmelidir. Kurtuluşun formülü budur. Samim'e göre insanoğlu, tarihin hiçbir döneminde modern dünyadaki kadar kendine yabancılaşmamıştır. Aydınlanmayla ortaya çıkan pozitif bilimler, dünya üzerindeki her şeyi, laboratuvarlarda en ince ayrıntısına kadar incelemiş, ama insanı insan yapan ruhu yok saymıştır. İnsanı mutlu edeceğini vaat eden yeni buluşlar, otuz sene içinde gerçekleşen dünya savaşlarıyla milyonlarca insanın ölümüne yol açmıştır. Ona göre, bilimin insan ruhunu hiçe sayması ve insanı bir madde gibi gören materyalist bakış açısının dünya üzerinde egemenliği, insanların mutsuzluklarının kaynağıdır. Maddesel dünyanın, insanların mutsuzluğuna yol açtığını iddia eden Samim, kurtuluşun insanın kendine dönme-

1 Sözde Kızlar'da *Nadir*, Şimşek'te *Ali*, Mahşer'de *M. Kerim*, Bir Akşamdı'da *Cevat*, Canan'da *Selim*, Fatih-Harbiye'de *Ferid*, Bir Tereddütün Romanı'nda *Muharrir*, Biz İnsanlar'da Necati, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda *Yahya Aziz* yazarın sözcüleri olarak kurgulanmış karakterlerdir.

siyle, kendini bulmasıyla, kendi içindeki Allah'ı görmesiyle mümkün olacağını düşünür;

> *"Bırak şu maddeyi, koy şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör ALLAH'ı... Aptalca bir konfor aşkından doğduğu halde her biri daha korkunç bir dünya hazırlayan teknik mucizelerinin yanında, senin iç zıtlıklarını elemeye yarayacak, seni kendi kendinle boğuşmaktan kurtaracak ruh mucizelerini ara. İnan manevilere ve mukaddeslere."* (s. 379-380)

Dünya savaşları sonunda bunalıma sürüklenen çağın insanlarına yol göstererek onların mutluluğu için çabalayan, rahatça yaşayabileceği bir mekanı tasarlayan Samim, çağının problemlerine, Simeranya ismini verdiği ütopik rüyasıyla çözüm arayışındadır. Yaşadığın çağın gelişmeleri karşısında huzursuzluk yaşayan Samim için Simeranya, bunalıp sıkıldığı zamanlarda kaçabileceği hayali bir mekândır. Yaşanılan dünyaya alternatif olarak kurgulanan Simeranya, bugünkü dünyanın metotları neticesinde ortaya çıkan huzursuzluğun sona erdirildiği ve tüm olumsuzlukların yok edildiği ideal bir dünyadır. Modern bilimin, mutluluk vaadine rağmen savaşlar ve ihtilallerle milyonlarca insanların ölümüne yol açması, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir ekonomik krize girilmesi, sermaye sahiplerinin bu yıkıcı ortamda insanları sınırsızca sömürmeleri, zenginler ile fakirler arasındaki uçurumun giderek kapatılamayacak derecede açılması, insanların manevi değerlerinin hiçe sayılmasıyla, yaşanılan dünya, insanların bunalıp mutsuzluğa sürüklendiği kapalı bir mekâna dönüşür. Simeranya, tüm bu olumsuzlukların yok edildiği, insanlara mutluluk vaat eden bir yer olmasıyla, insanlar için genişleyen açık bir mekândır. İnsanoğlu, burada, maddesel dünyanın zincirlerinden kurtularak ruhunu özgürlüğe kavuşturur.

Samim yaşadığı çağın ekonomi, eğitim ve sağlık gibi önemli problemlerine Simeranya'da çözüm bulmaya çalışır. Yaşanılan dünyanın ekonomik düzeninde, küçük bir azınlık büyük bir çoğunluğu sömürmekte, bu ise gelir eşitsizliğine yol açmakta, işsizlik oranı giderek artmaktadır. Simeranya'da ise işsizlik diye bir sorun yoktur. İçtimai sigorta, işçiyi ömrünün sonuna kadar emniyet altına aldığından, sermaye sahipleri tarafından istismar diye bir durum söz konusu değildir. Özel mülkiyete izin verilen bu dünyada, herkes liyakatine göre mülk sahibi olur; fakir ve zengin arasındaki fark azalmış, kazanç farkları ayarlanmıştır. Samim, eleştirdiği modern dünyanın eğitim anlayışını da yok sayar. Klasik eğitim yöntemlerinin bulunmadığı Simeranya'da, insanlar, bilgi bombardıma-

nına tutulmaz, aksine istediklerini öğrenmekte özgürdürler. Modern dünyanın eğitim sisteminde öğretilenlerin, hayatta hiçbir işe yaramadığını düşünen Samim, işe yaramayan bilginin öğretilmediği bir sistemi geliştirir. Burada, sınıf, kürsü, ders programı, nutuk söyler gibi öğreticiler ve diploma yoktur. Başkişi, hayalî mekânında tüm hastalıklara da çare üretir. Modern tıbbın, hastalık ortaya çıktıktan sonra devreye giren ve hastalığın nedenlerini araştırmaya pek kafa yormayan bakış açısını yetersiz bulur. Simeranya'da, hastalığın kaynağı, kişinin vücudunda değil hayatında aranır. Ona göre, hastalıkların nedeni, ruhun ve vücudun kaderin aksiliklerine isyanıdır. Vücudu ve ruhu esaretten kurtarmak, hastalıkların önüne geçilmesini sağlayacaktır.

İnsanın biri ruhsal, diğeri bedensel yönünü simgeleyen iki beni bulunduğunu düşünen, insanların birinci benini geliştirdiği, ikinci beninden uzaklaştığı ölçüde yalnızlığından kurtulacağına ve mutlu olacağına inanan Samim, insanlara, bedensel gereksinimlerini doyuma kavuşturmak için çabaladığı bir dünyayı değil, mana atmosferi içinde yaşaması gerektiğini telkin eder. Bu bağlamda, Samim, yeğeni Selmin ve özellikle sevgilisi Meral'in eylemlerine yön vermek ister; bu iki genç kıza, birinci benleriyle hareket etmelerini telkin eder. Sevgilisi Meral'de iki ben bulunduğunu düşünen Samim, genç kızın ikinci bene dair duygularını bastırmaya, birinci benine dair nitelikleri ortaya çıkarmaya çalışır. Ahlaksız bir kadın olarak nitelendirdiği Feriha'yla buluşmasını engellemek isteyen başkişi, Feriha'nın yaşlı bir erkekle Paris'e kaçıp tüm ahlaki değerleri hiçe sayması, bunu gizlice değil açık bir şekilde yapması nedeniyle, onu fahişelerden daha aşağıda bir tabakada görür.

Lacan'a göre özne, sembolik düzenin emrindedir. Bu düzen ise başkasının söylemidir. Özne, sadece konuşmaktadır. Öznenin sözü, büyük Öteki'nden yani tanrı, devlet, yasa koyucu otoriteden gelir. Özne bölünmüştür, devamlı kendi eksikliğinin peşinde koşmaktadır (Gillot, 2009: 104). Lacan'a göre kastrasyon, imgesel anlamda penisin kesilme tehdidi değildir; Öteki'nin arzusunun nesnesi olmaktan yoksun kalmaktır (Lacan, 1994: 12). Dönemin asrileşme arzusundaki genç kızları gibi, yeninin ve meçhulün peşindeki Meral, ikinci beniyle hareket ettiğinden, maddesel dünyanın pençesindedir. Ancak, simgesel düzenin temsilcisi ve aktarıcısı olarak kurgulanan Samim, Meral'in bu durumunu tasvip etmez. Meral ve yeğeni Selmin'e, aile baskısından kurtulup özgürlüklerine kavuşarak istedikleri şekilde yaşamak isteyen genç kızların yaptıklarının yanlışlığını göstermeye, onları henüz yolun başındayken kötü durumlara düşmekten kurtarmaya çalışır. Öteki'nin arzusunu arzulayan Meral, Samim tarafından onaylanma ihtiyacı duyar. Meral, ne yapması gerektiğini Samim'den, içinde bulunduğu geleneksel yaşamın hâkim olduğu toplumdan, yani Öteki'nden öğrenmek zorundadır. Simgesel düzenin dayatmasıyla, bir türlü yaşamı-

nın öznesi olamayan Meral, devamlı bir bölünmüşlük içindedir. Onun hayatının öznesi Samim, yani büyük Öteki'dir. Meral'i yaşadığı çirkinlikler karşısında vicdan muhasebesi yapmasını, yaptıklarından pişmanlık duymasını sağlayan Samim'dir.

1.2. Norm Karakterler:

Meral: *İki Beni Arasında Sıkışmış Asri Bir Kız*

Samim'in sevgilisi olan Meral; sakin, utangaç, başkalarının tesiri altında kalan, zengin bir hayal dünyasına sahip biridir. Yaşadığı mekândan sıkılıp kaçarak yeni bir hayata yelken açmak isteyen genç kız, tüccarların vergi kaçırmasına yardım ederek servet sahibi olmuş, haram parayla çocuklarını yetiştirmiş bir babanın, gençliğinde kocasını başka erkeklerle aldatmış bir annenin kızı ve sevgilisini başkalarıyla aldatan bir ağabeyin kardeşidir. Ahlaki değerlerden yoksun bir aile ortamında yetişen Meral, özellikle annesine benzerliğiyle dikkat çeker. Annesi gibi o da, etrafındaki erkeklerin ilgisine kayıtsız kalmayıp onları bakışlarıyla ve tavırlarıyla kendine davet eder.

Romanın başkişisi Samim, birinci benin, içselleştirilmiş olan devlet, din, toplum gibi unsurlar tarafından oluşturulduğunu düşünür. Sevgili, aile, meslek, millet ve insanlık aşkından, Allah aşkına kadar giden bütün kutsal ve sosyal değerlerin hepsi birinci bendedir. Samim'e göre birinci Meral, buradadır. İkinci benin kökleri ise, tabiata ve içgüdülere bağlıdır. Bu nedenle yok edilmeleri mümkün değildir, ancak bastırılıp kontrol altına alınabilirler. Fani değerlere bağlı ikinci bende, para hırsı, lüks yaşam isteği, kazanç ve zevk, şöhret, kibir ve gösteriş gibi durumlar bulunur. Yaşanılan çağda, ikinci ben birinci bene baskın çıkmıştır; Meral de ikinci benin etkisinde bir karakterdir.

Anadil sayesinde, birey yaşadığı topluma ait olur. Birey, anadili, içinde taşıdığından, toplumdan kaçsa da toplum anadil aracılığıyla ona eşlik eder (Gasset, 2014: 221). Fransız mektebinden mezun olan Meral, Fransızcayı anadilinden daha iyi bilir. Bu nedenle, bir Fransız gibi düşündüğünden, zihnini Batı medeniyetinin fikirleri istila etmiştir. Böylece, kendi toplumundan kopmuş, kendine yabancılaşmış, başka bir milletin, medeniyetin ve dünya görüşünün içine hapsolmuştur. Bu durum, köksüzlüğü, milli değerlerden ve özünden kopmuşluğu simgeler. İki dile sahip olması, iki milletin değerlerini taşımasına, bu da benliğinin bölünmesine yol açar. Bölünmüşlük ve kararsızlık, onun en belirgin özelliği haline gelir. Meral'i kuşatan iki beni arasındaki sıkışmışlık, onun konuşmalarına da yansır. Meral, konuşurken bazen düşüncelerine karşılık gelecek Türkçe kelime bulmakta zorluk çeker.

Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarının vazgeçilmez motiflerinden biri olan romanesk kadın, Peyami Safa'nın romanlarının vazgeçilmezlerindendir. Safa, *kadın-arzu-kitap* üçlüsünü hazır bir kalıba, tam anlamıyla klişeye dönüştüren yazarların başında gelir. Meral'in odasında beşer onar sayfa okunmuş ama çok fazla etkilenilmiş romanlar bulunmakta, yine Feriha izlediği filmlerin etkisiyle hareket etmektedir. Okuduğu romanların etkisinde kalan Safa'nın genç kız tipleri, bilmediği yerlerin, görmediği hayatların merakıyla yanıp tutuşur. Okudukları romanlardaki insanların tecrübelerinden etkilenen kızlar, burada sunulan hayata, büyük bir ilgi gösterirler. Özellikle Paris'in insanları kendine çeken dünyası, bu tarz hayata iştiyaklarını daha da körükler (Gürbilek, 2007: 26-27). Avrupa'nın ve Batı medeniyetinin bu önemli şehri, asrileşmek, yeni bir yaşama atılmak ve arzularını gerçekleştirmek isteyen genç kızların hayalindeki mekândır. Paris, modanın kalbi olması ve özgür bir yaşamı vaat etmesiyle, hürriyetlerinin peşinde koşan ve bilinmeyeni arzulayan genç kızları cezbeder. Maddesel dünyanın pençesindeki Meral, lüks ve moda arzusuyla Paris'e kaçan Feriha'ya hayranlık duyar. Paris, ikinci bene hitap eden nitelikleriyle, genç kızın zihnini sürekli meşgul eder. Meral de tıpkı Feriha gibi, tüm ahlaki değerleri hiçe sayıp evden kaçma isteğindedir. Toplum tarafından rezil bir kadın olarak damgalanma ihtimaline rağmen yine de Paris hayaliyle evden kaçmaya, bu kaçışta kendisine yardım edecek altmış yaşında bir erkeğin cinsel objesi olmaya razıdır. Paris'in ışıltılı dünyası, genç kızın zihninden hiç çıkmayarak onda bir saplantı haline gelir.

İkinci beninin denetimindeki Meral, cinsel dürtülerini doyuma ulaştırmak için, başka erkeklerle de düşüp kalkar. Paris'e yerleşmek, burada lüks içinde yaşamak için, zenginliği dışında hiçbir çekici özelliği bulunmayan, babasından büyük biriyle evlenmeyi bile düşünür. Meral, bu düşüncesini gerçekleştirmek için, altmış yaşında bir adama bedenini teslim ederek arzularını doyuma ulaştırmaya çalıştığından ahlaki yönden fahişlerden daha aşağıda görünen Feriha ile buluşur. Feriha, genç kızın bastırılırmış duygularının açığa çıkmasına yol açar. Çünkü Meral'a göre Feriha demek, Paris demektir. Feriha'nın Paris'e giderek tüm şahsiyetinde büyük bir değişiklik yaşaması Meral'i cezbeder. Feriha'ya baktıkça hayalindeki Paris'i görür.

Törelerin koyduğu ahlaki kanunlar, insanların bir parçası haline gelir. Böylece insan, kendi dışındaki bir şeye karşı değil, içindeki törelbilince (vicdan) karşı sorumluluk duyar. İnsan, içselleştirdiği bu yetkeden kaçamaz (Fromm, 1994: 146). İki bene sahip Meral, ikinci beninin etkisiyle eylemlerine yön verse de birinci beninin de etkisindedir. İkinci beniyle hareket ettiği zamanlarda, içten gelen bir ses, sürekli şekilde onu huzursuz eder. Bu ses, vicdanının, içinde bulunduğu toplumun, cemiyetin, yaratıcı gücün sesidir. Samim'in telkinleriy-

le birinci benini daima içinde taşıyan Meral, Nuri'yle yaşadığı cinsel ilişkiden huzursuzluk duyar. Cinsel arzularına doyum sağlayacak eylemlere girişmesine rağmen, vicdanın sesi, yaptıklarından pişmanlık duymasına yol açar. Sinemadan çıkışta eve gitmek yerine Nuri'yle ilişkiye giren Meral, yaşadıklarından pişmandır. Koşarak eve giden genç kız, geç kalması, babasına ve ağabeyine hesap verme zorunluluğu karşısında tedirgindir. Eve geldiğinde, babasının ve ağabeyinin henüz eve gelmediğini görünce bir ferahlık, kurtuluş sevinci yaşar. Ancak nereden geldiğini anlamadığı bir huzursuzluk içindedir. Bu, vicdanının sesidir. Ahlak kurallarını hiçe sayması, kendisinden nefret etmesine yol açar;

> *"Demek yaşıyor bu ahlâk değerleri. Canlı canlı. Ve ben onları teptim bugün. Evvelce de çiğnedim. Demek ben kötüyüm. Hiç kimse bunu bilmese Nuri biliyor ya. Daha fenası, ben biliyorum. Samim bilmiyor ama, bilmesinden daha fena bir his içinde. Hissediyor. Büsbütün fena bu. Kötülüğüme hudut çizemiyor. Ve iğreniyor benden şu dakikada. Ve Samim değil yalnız. Ondan daha mühim bir varlık iğreniyor benden. Bu varlık, tuhaf, vücudu yok onun. Fakat hissediyorum ki vardır o. Samim'den, Nuri'den, Cezmi'den, Talât'tan, Şakir'den, babamdan, Ferhat'tan, Annemden, benden fazla var. Her yerde var o. Allah mı? Değil. Ona yakın bir şey. Dur, dur. İsmini bulacağım gibi geliyor. Var bir ismi onun. Fa... Fazilet. Fazilet derler değil mi? Yahut iyilik, iyi olmak. O iğreniyor benden. Ve ben bunu hissediyorum."* (s. 304)

Meral'in Feriha ile Paris'e kaçacağını anlayan Ferhat, kardeşini eve hapseder. Evden kaçarak hürriyetine kavuşmak isteyen Meral, kapıdaki kilidi kırıp evden kaçmaya çalışır. O anda, Ferhat tarafından yakalanarak odasına hapsedilen Meral, burada, kendisiyle yüzleşir. Ferhat'ın, yaptıkları karşısında söylediği *"rezil"* sözü karşısında bir uyanış yaşar. Kendisiyle hesaplaşan genç kız, ikinci beninden sıyrılmaya başlar. İdealist bir kız olan Mehlika'nın, ahlaksızlığın meşrulaştırıldığı bir dünyada yaşamak istememesi nedeniyle intihar edişi aklına gelir. Daha önce, bu ahlaksızlıkları tabi bulan Meral'e, bunlar çirkin görünmeye başlar. Genç kız, ikinci benini bir hastalık gibi görüp ondan kurtulmayı arzular.

Hürriyeti kısıtlanan, arzularına ulaşması engellenen Meral, pencereye yönelip bağırarak insanlardan yardım istemeyi aklından geçirir. Böyle yaparsa, tüm mahalle tarafından yaptıklarının duyulacağını, babasının bu durumdan haberdar olup hastalanmasına, hatta ölümüne yol açacağını düşünür. Yine de bunları göz ardı edip kaçmayı zihninden geçirir. Ne var ki toplum tarafından damgalanma korkusu, onu bu eyleminden vazgeçirir.

Ateş, her şeyi arındırır; maddi kirleri yok eden ateşin sınavından geçen, arılık kazanır (Bachelard, 1995: 94-95). Samim'in sevgisine karşılık vermeyerek onu hem bedenen hem de zihnen aldatan Meral, ikinci beninin tutsağıdır. Tüm olumsuzluklarına rağmen Meral'in içinde yine de birinci beninin sesi duyulur. Değerlerinden uzaklaşması, onu rahatsız eder; kendinden kaçamayan genç kız, intiharı düşünür. Meral'in ikinci benine yenik düşüp ahlaksız bir hayatı seçmesi, ancak yaptıklarından büyük bir pişmanlık duyup üstbenin gücüne boyun eğmesiyle intihara karar vermesi, bu rezil yaşantısından kurtulma isteğini gösterir. İntihar etmeden önce son bir sigara içmek ister, ancak çakmağının benzini bitmiştir. Genç kız, çakmağına benzin doldururken yanlışlıkla benzini üzerine döker. Benzinin bir anda alevlenmesiyle de feci şekilde can verir. Genç kız, adeta cehennem ateşiyle yanarak günahlarının cezasını bu dünyada çeker. Kazara da olsa, yanarak feci şekilde can vermesiyle adeta tüm kirlerinden arınır.

Selmin: *Tereddütler İçinde Bir Kız*

Samim ve Besim'in yeğenleri olan Selmin, gizemli, inatçı ve her şeyi hesap ederek hareket eden, kendi istekleri doğrultusunda yaşama arzusunda bir genç kızdır. Bu nedenle, kendisini kısıtlayan annesine başkaldırır, onunla sürekli çatışma halindedir. Annesinin baskısından kurtulmak, kendi ayakları üstünde durmak, hayata dair seçimlerinde özgürleşmek, şahsiyetini tamamlamak için, karşılaştığı tüm olumsuzluklara karşı mücadeleye girişir. Samim'e göre, yeğeninin ilkin annesine, daha sonra da kendisini kısıtlayan her şeye karşı açtığı bağımsızlık savaşının temelinde, mücadele aşkı içinde olması yatar. Bu, onun kişiliğinin temel özelliklerindendir.

Meral ve Feriha gibi Fransız mektebinde okumuş olan Selmin'in kişiliğinin teşekkülünde, Fransızca eğitim almasının büyük bir etkisi vardır. Dönemin asrileşme arzusundaki genç kızları gibi, Batılı tarz hayata iştiyakı olan Selmin, Meral ve Feriha gibi, iki beni arasında sıkıştığından çatışma yaşayan biridir. Paris'e gitmek, arzularını gerçekleştirmek ve anne baskısından kurtulmak istediğinden ikinci beniyle hareket eden genç kız, birinci beninin sesini de dinler. Meral ve Feriha'dan farklı olarak, etrafındaki erkeklere ilgi göstermeyen Selmin, onların hayran bakışlarına karşılık vermez, bedenini erkeklere sunmaz. Genç kız, iradeli kişiliğine rağmen, şahsiyetini bulma isteği ve bilinmeyen dünyalara merakı nedeniyle, annesine karşı bağımsızlık savaşı açar.

Selmin, sadece midesini düşünen, ahlaki değerleri hiçe sayan dayısı Besim'in etkisi altındadır. Hedonist bir tip olan dayısı, yeğenine içgüdüsel dürtüleriyle hareket edip arzularına doyum sağlamasını öğütler. Samim ise, yeğeninin ikinci beniyle hareket ederse büyük bir hayal kırıklığına uğrayacağını düşündüğünden, yeğeninin geleceğine dair kaygılanır. Telkinleriyle, genç kızın

ikinci beniyle hareket etmesinin yanlışlığını göstermeye çalışır. Daha evvel, dayısı Besim'in yaşam tarzını ve düşüncelerini beğenen Selmin, Samim'in tesirleri ve sevgilisi Ferhat tarafından aldatıldığını anlamasıyla, zihinsel anlamda büyük bir değişim yaşar. Annesine karşı Ferhat'la düzenlediği çirkin oyundan pişmanlık duyarak yaptıklarından utanır. Yaşadığı çatışmalar sonunda, Meral ve Feriha'dan farklı olarak akılcı şekilde davranıp ahlaksızlığı seçmez. Ahlaki değerlere önem verip içsel bir değişim yaşayarak toplumun ve vicdanının cezalandırıcı gücünden kendini korur. Böylece, içinde bulunduğu cemiyetin sağlıklı bir ferdi gibi yaşamına devam eder.

Mefharet: *Şüphenin Esiri Bir Anne*

Selmin'in annesi, Samim'in ve Besim'in kardeşi olan Mefharet, öfkeli, neşeli halleri kısa süren, olayların her zaman kötü taraflarını gören, etrafındaki her şeyden şüphe duyan, kendisini bu duygudan kurtaramayan, farklı bir ruh iklimine sahip dul bir kadındır. Ahlaki değerlere önem veren Mefharet, kızının hamileliğini duyduğunda öfkeden kendini kaybeder. Kızıyla büyük bir çatışma yaşayan anne, kızını yaptığı bu namussuzluktan ötürü öldürmekle tehdit edecek derecede öfkeli bir kişiliğe sahiptir.

Mefharet, çok otoriter ve çocukları üzerinde baskı kuran bir annedir; onun şüpheleri, kızının, kardeşleri tarafından hamile bırakıldığını düşünecek kadar ileri seviyededir. Şüpheciliğini annesinden miras alan Mefharet'in, kötümser bir yapıya sahip olması, etrafındaki insanları da etkiler. Besim, ablasının menfi hallerinin, çok neşeli biri olan kocasının ölümünde en önemli etken olduğunu, eniştesinin, çiftlik davasını, ablasının cesaretini kırmasıyla kaybettiğini, bu nedenle de işlerinin ters gitmeye başladığını, böylece onun ölümüne yol açtığını düşünür. Yeğeni Aydın'ın da ablasının bu tavırlarından etkilenerek hastalandığına inanır.

Feriha: *İkinci Benin Kölesi Bir Genç Kız*

Feriha, ikinci beninin emrinde bir genç kız tipidir. Cihangir'de, yıkık damlı, kırık kiremitli tahta evlerin bulunduğu fakir bir mahallede, hasta annesiyle yaşayan genç kız, yaşadığı bu ortamdan kaçıp hayalindeki mekân Paris'e gidebilmek için ahlaki tüm değerlerini hiçe sayarak Nusret'in metresi olmayı kabul eder. Paris, Feriha için bir masal ve fırsatlar şehridir. Burada, arzularının gerçekleşeceğine ve istediği şekilde hareket edebileceği bir yaşama sahip olacağına inanır.

Safa'nın birçok romanında kurgusal dünya, *madde-ruh* karşıtlığı üzerine inşa edilir; kadınlar genellikle bedeni ve maddeyi, erkekler ise mana ve ruhu temsil ederler. Madde ve bedenin esiri altında olan bu kadınların hemen hepsi züppedirler ya da züppeliğin tehdidi altındadırlar. Meral ile Feriha, Batı uygar-

lığının maddi yönlerine tutkulu genç kız tiplerindendir (Gürbilek, 2007: 86). Samim'e göre, Feriha'nın derin arzuları, genç kızı ahlaksız bir hayata sürüklemiştir. Samim, Feriha'nın en büyük arzusunun hürriyete kavuşma ve dürtüleri doğrultusunda yaşama isteği olduğunu düşünür. Feriha'nın, kötü ve ahlaksız bir kadın olduğunu düşünen Samim, altmış yaşında bir adamın metresi olup tüm değerlerini ayaklar altına alan, bunu dostlarının ve ailesinin gözü önünde gerçekleştiren Feriha'yı, fahişelerden daha aşağıda görür. Çünkü, fahişeliğin iktisadi mazeretleri varken Feriha, kendisini doyuran ailesini bırakıp kaçmıştır. Ne var ki Samim, Ferhat, Nail Bey ve çevresindeki birçok insanın rezil bir kadın olarak nitelendirdiği genç kızda, yine de birinci bene dair kalıntılar bulunur. Paris'e kaçıp arzularını gerçekleştirse de birinci beninin sesi onu devamlı rahatsız eder. İçsel bir çatışma içindeki Feriha'ya göre, bazı anlarında, Cihangir'deki evinin bulaşık çukuru, bin tane Paris'ten daha değerlidir.

1.3. Kart Karakterler

Besim: *Hedonist Bir Karakter*

Samim'in kardeşi olan Besim, olayları gözünde pek büyütmeyen, kötü durumlarda bile iyi bir taraf bulmaya çalışan, toplum tarafından kişiye dayatılan hiçbir kuralı kabul etmeyen, içgüdüleriyle hareket eden hedonist biridir. Besim, herhangi bir eyleminin ahlaki değerlere uygunluğuna dikkat etmez, onun için önemli olan eylemlerinin haz verip vermemesidir.

Besim, iki bene sahip karakterlerden biri değildir. Onun beni, Samim'in ikinci ben diye nitelendirdiği benin özelliklerini taşır. Kişinin birinci bene sahip olması için toplumun ya da dinin otoritesini içselleştirmesi gerekir. Besim ise sadece içgüdüleriyle hareket eden, en büyük aşkı yemek olan biridir. Materyalist dünya görüşüne sahip Besim için, ahlaki değerlerin ve namusun pek bir önemi yoktur. İnsanın, ruhsal yönünü hiçe sayarak bedeninin arzularıyla yaşamasını tabi bulur. Yeğeni Selmin'i güzel bir kadın olarak görüp bazı zamanlar onu arzuladığını ablasına söylemekten çekinmeyecek derecede, toplumsal ve ahlaksal kuralları hiçe sayar. Ablası Mefharet, Selmin'in hamile olabileceğinden şüphelendiğinde, durumu Besim'e anlatınca, Besim bunu ciddiye almaz; hatta bu durumla alay eder. Genç bir kızın, bedenini istediği şekilde kullanmasını, istediği erkekle ilişkiye girmesini olağan bulur.

Besim-Samim çatışması, romanın vermek istediği mesajı göstermesi açısından önemlidir. Bu çatışmanın özünde, *madde-ruh* çatışması bulunur. Kardeşi Besim'i midesinin emrinde biri kabul eden Samim, kardeşi üzerinden bilim dünyasının eleştirisini yapar; bilimin ruhu hiçe sayan bakış açısını, maddiyata önem vermesini ve insanların bedensel arzularının esiri olmalarını eleştirir.

Kardeşini içgüdüleriyle hareket eden bir hayvana benzeten Samim, bilimin insanlara hayvanca bir insan telakkisi verdiğini düşünür. Besim de kendini, sadece yiyeceklere ve hazza önem verdiği için sevimli bir hayvana benzetir.

1.4. Fon Karakterler:

Kendini pratik bir adam olarak kabul eden **Nail Bey,** Meral ve Ferhat'ın babasıdır. Kızının ve oğlunun etkisi atında kalan Nail Bey, oğlunun ahlaksızlıkları karşında ses çıkarmaz, ayrıca kızının zengin ama yaşlı Şakir Bey'le buluşmasına, hatta onunla evlenmesine izin verir. Karısı Necile'yi ise, başka erkeklerle ilişkiye girdiği için evden kovar. Aile içinde otorite kuramayan Nail Bey, ne karısına ne kızına ne de oğluna sahip çıkabilir. Onun nazarında ahlak meselelerinin bir önemi yoktur. Bu yönüyle çürümüş ve yozlaşmış bir karakter olarak kurgusal dünyada yer alır. **Ferhat**, Meral'in ağabeyi, Selmin'in nişanlısıdır. Nişanlısını başkalarıyla aldatmaktan çekinmez. Çapkın bir genç olan Ferhat, Besim gibi maddesel dünyanın pençesinde bir kişilik olsa da cemiyetten tamamen kopan, ahlaki değerleri hiçe sayan biri değildir. Kardeşinin ahlaksızlıkları karşısında sessiz kalamaz, onu düşmek üzere olduğu uçurumdan kurtarmak ister. **Necile,** Meral'in ve Ferhat'ın annesi, Samim'in eski sevgilisidir. Necile, gençliğinde birçok erkekle gönül macerası yaşadığından kocası tarafından evden kovulur. Kocasını birçok defa aldatan, hiçbir erkeği tam olarak sevemeyen Necile, evden kovulduktan sonra hizmetçisi Renginaz'la insanlardan uzakta yaşamaya başlar. Necile, Meral'in öldüğü gece kalp spazmı geçirerek yazar tarafından ölümle cezalandırılır. Necile'nin hizmetçisi **Renginaz,** yaşlı ama çapkın Şakir ve komünist bir karakter olan **Haydar**, Mefharet'in oğlu **Aydın** olayların gelişmesinde ve şekillenmesinde önemli bir role sahip olmayan diğer fon karakterlerdir.

SONUÇ

Aydınlanmayla birlikte dünyayı egemenliği altına alan pozitif bilimler, insanın dinle bağını koparmış, dünyaya aciz bir canlı olarak gözlerini açan insanoğlunun çaresizlikleri karşısında sığınacağı, bilinmeyen tehlikeler karşısında korunacağı, dertlerine çare olabilecek bir güçten yoksun bırakmıştır. Dünya savaşlarının neticesinde milyonlarca insanın ölümü ve ekonomik krizler, insanların hayal kırıklıklarına, tereddüt ve şüphe içinde kalmalarına, bununun sonucunda yalnızlaşmalarına yol açar. *Yalnızız,* insanların mutsuzlukları ve yalnızlıkları karşısında, çözümler sunması bakımından, bir düşüncesi ve iletisi olan bir romandır. Peyami Safa, başkişi Samim'e kurgulattığı hayali mekân Simeranya ile okurlarına ideal bir dünyanın nasıl olması gerektiğini göstermeye çalışır.

Peyami Safa, son romanı olan *Yalnızız*'da, geleneksel ve toplumsal değerlerle bağını koparan, milli değerlere uzak kişileri eleştirir. Bu kişilerin, maddesel dünyaya olan arzuları nedeniyle köklerinden kopup kendilerine yabancılaşmalarını ele alır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'yla birlikte mistik dünya görüşüne yakınlaşmaya başlayan yazar, bu romanda, insanların yalnızlığına ve mutsuzluklarına çare olarak dini değerlere yaslanılması gerekliliği üzerinde durur. *Yalnızız*, bu bağlamda, çözümün ve kurtuluşun reçetesinin Allah'ta olduğu iletisini vermeye çalışan bir romandır. İnsanların iki bene sahip olduğu tezinden yola çıkılan romanda, ikinci benin esaretindeki kişilerin eylemlerinin yanlışlıklarına dikkat çekilir. Yazar, daha önceki romanlarında olduğu gibi *Yalnızız*'da da taraf tutarak değerlerinden kopanları olumsuzlayıp onların karşısındakileri yüceltir. Mesaj açıktır; insanlar mutlu olmak, yalnızlıktan kurtulmak istiyorsa birinci beniyle hareket etmeli, manevi değerleri öncelemeli, kendine dönmeli, kendi içindeki Allah'ı görmelidir.

KAYNAKÇA

BACHELARD, Gaston (1995), **Ateşin Psikanalizi**, (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yay., Ankara.

ELİUZ, Ülkü (2016), **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, Kesit Yay., İstanbul

ENGİNÜN, İnci (2010), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,** Dergah Yay., İstanbul

EVİN, Ahmet Ö. (2004), **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, (Çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.

FROMM, Erich (1994), **Kendini Savunan İnsan**, (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul.

GASSET, Jose Ortega (2013), **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, (Çev. Neyyire Gül Işık), Yapı Kredi Yay., İstanbul.

GASSET, Jose Ortega (2014), İnsan ve Herkes, (Çev. Neyyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul

GİLLOT, Pascale (2009), **Althuster ve Psikanaliz**, (Çev. Nami Başer), Epos Yay., Ankara

GUENON, Rene (2010), **Modern Dünyanın Bunalımı**, (Çev. Fahrettin Arslan), Hece Yay., Ankara

GÜRBİLEK, Nurdan (2007), **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yay., İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2000), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KOÇAKOĞLU, Bedia (2012), **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Hece Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yay., Ankara.

KUNDERA, Milan (2012), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul.

LACAN, Jacques(1994), **Fallus'un Anlamı**, (Çev. Saffet Murat Tura), Afa Yay., İstanbul.

MORAN, Berna (2010), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I**, İletişim Yay., İstanbul.

SAFA, Peyami (2000), **Yalnızız**, Ötüken Yay., İstanbul.

TEKİN, Mehmet (1999), **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, Ötüken Yay., İstanbul.

YALÇIN, Alemdar (2002), **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)**, Akçağ Yay., Ankara.

YILMAZ, Durali (2011), **Roman Sanatı ve Toplum**, Kesit Yay., Ankara.

KAYIP ARANIYOR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Servet TİKEN**

GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının güçlü kalemleri arasında yer alan Sait Faik, önce şiir, ardından hikâye türüne yönelmiştir. Yaklaşık yirmi beş yıllık sanat hayatı boyunca şiir, hikâye ve roman türünde eserler vermiş, Batı edebiyatından hikâye, roman çevirileri yapmış ve çeşitli konularda yazılar kaleme almıştır. Türk edebiyatındaki şöhretini ise hikâye türünde verdiği eserlerle kazanmıştır.

Sait Faik, lise yıllarından itibaren başladığı yazı faaliyetine, eğitim için gittiği Avrupa'dan herhangi bir diploma alamadan döndüğü 1934 sonrasında hız vermiştir. İlk hikâye denemelerinde Ömer Seyfettin, Refik Halit ve Reşat Nuri'nin etkisiyle hikâyeler yazmış, sonrasında kısa bir süre dönemin modası hâline gelen toplumcu-gerçekçi akımına kapılmıştır. Ardından hikâyelerinde bireysel konulara ağırlık vermeye başlamıştır. Günlük yaşayışındaki gözlem ve tecrübelere dayandığı izlenimini veren bu hikâyelerde zor şartlara rağmen hayata severek katlanan küçük insanları ele almış, bunların yaşantılarını ve gözlemlerini konu edinmiştir (Okay, 2008: 583). Böylelikle Sait Faik, hikâyelerinde belli aşamalardan sonra kendi çizgisini yakalamayı başarmış ve Türk hikâyeciliğinde kalıcı ve dikkat çekici bir yer edinmiştir.

Türk hikâyeciliğin en üretken isimlerinden biri olan Sait Faik, sanatını herhangi bir ideolojiye bağlamayan bir tavır sergilemiştir. Küçük insanın problemlerine yönelme, onları tanıma ve tanıtma yazarın temel hareket noktasını teşkil etmiştir. Eserlerinde küçük insanın ekmek kavgasına yahut sınıf çatışmalarına

* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. servettiken@atauni.edu.tr

yönelik ideolojik sanat anlayışının dışında kalmış; kavgasız, hayatından şikâyet etmeyen küçük insanın kendi dışındaki hayata bakışını vermek istemiştir (Kavaz, 1999: 78). Bu doğrultuda eserlerinde; işçi, esnaf, balıkçı, memur, sokak satıcıları, çalışma hayatına atılma zorunda kalmış çocuklar, işsizler ve yoksulların yaşantılarına ait gözlemlerini sunmuştur. Küçük insanın yaşantısına bağlı olarak, eserlerine seçtiği mekânlar da büyük ölçüde; yoksul semtler, gecekondu mahalleleri, şehir sokakları, sâhil kasabaları ve ada yaşantısının yansıttığı mekânlardır.

1930'lu yıllarından itibaren yayımladığı hikâye kitaplarıyla dikkatleri üzerinde toplayan Sait Faik, bu kitaplarla Türk edebiyatına iki yüzün üzerinde hikâye sunmuştur. Bu velûd hikâyeci roman türünde ise iki eser kaleme almıştır. Romanlarından ilki, 1940 yılında tefrika etmeye başladığı, 1944 yılında da kitap olarak yayımladığı *Medâr-ı Maişet Motoru*'dur. Adada balıkçıların yaşantısı ve burada geçen bir aşk hikâyesini konu ettiği romanı, teknik açısından döneminde edebiyat çevrelerince başarısız bulunmuş, Sait Faik'in hikâyelerindeki ustalığını bu romanında sergileyemediği kanaati ileri sürülmüştür.

Sait Faik'in *Medâr-ı Maişet Motoru*'ndan sonra roman türünde kaleme aldığı ikinci eseri ise 1953 yılında yayımladığı *Kayıp Aranıyor*'dur. İlk roman denemesine göre daha başarılı bulunan Sait Faik'in bu eserinde roman kurgusuna özen gösterdiği ifade edilir (Naci, 2003: 90). Ancak yine de *Kayıp Aranıyor* tam anlamıyla roman olgunluğuna erişmiş bir eser olmaktan uzaktır. Bu sebeple Sait Faik'in ikinci roman denemesi, tür bağlamında roman olarak değerlendirilmiş olmakla birlikte eser hakkında "romandan ziyade uzatılmış bir hikâye" (Okay, 2008: 584), "yarım kalmış bir eser" (Kavaz, 1999: 90) tespitleri yapılmıştır.

Kayıp Aranıyor, romanın başkişisi Nevin'in hayatından kesitler sunar. Roman, bir yaz mevsiminin sonunda Nevin'in hatıralara dalmasıyla başlar. Geriye dönüşlerle Nevin'in kocası Özdemir'den boşanma süreci, Cemal'le arkadaşlığı, Avrupa, Ankara ve İstanbul'daki yaşantısı çerçevesinde mutluluğu arayışı anlatılır. Romanda olaylar, Nevin'in zihnindeki akış sırasına göre aktarılarak kronolojik olmaksızın sunulur. İç içe geçmiş vaka halkaları oldukça dar bir zaman dilimi içinde anlatılır. Mekânın Nevin'in yaşantısı ve çevresiyle ilişkilerinin anlatımında bir fon olma işlevi üstlendiği romanda, mekâna yönelik ayrıntılı izlenimler yer almaz.

Sait Faik, *Kayıp Aranıyor*'da asıl dikkatini kişiler üzerine yoğunlaştırır. İnsanı değişik yönleriyle anlatma hususunda oldukça başarı olan yazar, sanatıyla özdeşlemiş başarısını romanında da sergiler. Bu doğrultuda romanın kurgusal dünyasına toplumun çeşitli katmanlarından insanları dâhil eder. Farklı eğitim seviyelerine ve farklı ekonomik koşullara sahip insanların davranış kalıplarını,

yaşama biçimlerini ve birbirlerine karşı tutumlarını ele alır. Eğitimli, genç bir kadın olarak kurguladığı Nevin'i romanın merkezine alarak birey-çevre çatışmasını ve toplumsal cinsiyet rollerini irdeler.

Romancılığı, hikâyeciliğinin gölgesinde kalan Sait Faik, *Kayıp Aranıyor* adlı romanını, kurguladığı kişiler dünyasıyla öne çıkarır. Bu bağlamda romandaki kişiler, farklı bakış açılarıyla çözümlemelere imkân sunar.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi

Kayıp Aranıyor'un başkişisi Nevin'dir. Yazar, romanı Nevin'in etrafında kurgulamış ve olayları büyük ölçüde Nevin'in bakış açısıyla sunmayı tercih etmiştir.

Romanın başkişisi Nevin Batılı anlamda yetişmiş; oldukça iyi eğitimli, birkaç dil bilen yirmi beş yaşında genç bir gazetecidir. Uzun yıllar Avrupa'da görev yapmış Konsolos Vildan Bey'in kızı olan Nevin, kendisi gibi gazetecilik yapan Özdemir'le evlenmiş ancak bu evlilikte aradığı mutluluğu bulamamıştır. Nevin'in Ankara'da yaşadığı günleri hatırlaması eşliğinde geriye dönüşle başlayan romanda, Nevin okura ilk kez vapurun rüzgâr tutmayan dış kanepelerine oturmuş geçmişte yaşadıklarını zihninden geçiren bir kadın olarak takdim edilir.

Romanın başından itibaren yazar, Nevin'i çevresine uyum sağlayamamış bir kişi olarak kurgular. Romanda Nevin'in davranışlarıyla sunulan birey-çevre uyumsuzluğu, Sait Faik'in birçok eserinde görülen ortak bir özelliktir. Çünkü "Sait Faik'in kahramanları, genellikle hatıra ve hayalleriyle yaşamaktan vazgeçmedikleri için çevrelerine uyum sağlayamamışlardır." (Kavaz, 1999: 81) Yazar bu romanında da başkişiyi hatıra ve hayallere sevk ederek uyumsuzluğu hazırlar. Ancak birey-çevre uyumsuzluğunu temelde Nevin'in kadın kimliği ile ortaya çıkarır. Toplumsal cinsiyet algısının kadına yüklediği rollerin dışında davranışlar sergileyen Nevin'e karşı çevrenin tepkisi, romanın başkişisinin kendine özgü yaşama biçimini daha belirgin bir şekilde sunar;

> *"Nevin köyde herkesle konuşurdu. Onun kahvelere, hatta meyhanelere girdiğini gören kimse dedikodu yapmaya lüzum görmezdi. Yalnız homurdananlar olurdu. Herkes Konsolos Vildan Bey'in kızının ecnebilerde okuduğunu, erkek gibi kız olduğunu bilirdi. Bir dedikodunun dedikodu olabilmesi için insanlardan bir bölüğünün bilmemesi lazım gelmez mi? Herkesin bildiği bir şeyi tekrar etmekte mana yoktu. Kız gazetecilik bile yapmıştı. En büyük dedikodu Nevin'in yirmi beş yaşına on beş yaş fazla paha biçilme-*

siydi. Bir de daha bir kocadan boşanmadığı, mahkemeli olduğu halde dört kocadan boşanmış denmesiydi. Bu dedikodulardaki kocaların üçü gâvurdu." (s. 9).

Köy halkının "erkek gibi bir kız" olarak gördüğü Nevin, rahat ve erkeksi tavırlarıyla dikkat çeker. Çevresindekilerin tepkilerine aldırış etmeden içinden geldiği gibi yaşayan Nevin, toplumun kendisine çizdiği kadın kimliğine karşı çıkar. Yazar, Nevin'in toplumun kadın kimliğinden beklentilerine, erkeksi bir role bürünerek cevap verişini, "kadınlığına bakmadan" ayaküstü erkeklerin bira içtiği bir yerde iki kadeh konyak içmişti. Sonra ıssız bir lokantaya girip yemek yemiş, iki kadeh rakı da orada içmişti (s. 2) ifadeleriyle aktarır. Yazar, Nevin'in sıra dışı tavırlarını şöyle sıralar;

"Köyün içinde kim olursa olsun, boyacı çırağından, kahveci Hasan'dan, Balıkçı Yusuf'tan, Kunduracı Avram'dan, Zerzevatçı Apostol'a kadar konuştuğunun koluna girer; bir aşağı bir yukarı iskele boyunda dolaşarak adamın derdini canla başla dinlerdi. Dinlerken de dört yanını görmezdi. Barbunyacı Deli Laz'a meyhanede rakı ısmarlar. Kendisi de Laz'la beraber tezgâh başında barbunyacı gibi çatala dokunmadan istrongilos balığını eliyle alır, istrongilos yeni tavadan çıktığı için ağzının içinde üfleye üfleye iki kadeh rakı içerdi, iskelenin üstünde belediye doktorunun genç, şık karısıyla konuşurken babanın üstüne oturur, saçını parmağı ile tarar, dişini kibrit çöpüyle karıştırır, şık hanımların vapur beklediği salonda sonbaharda, inci gibi dişleriyle ayva ısırırken boğazında kalırsa çımacıya sırtını yumruklatırdı." (s. 10).

Erkeksi tavırlar sergileyen ve eril mekânlarda vakit geçirmekten hoşlanan Nevin, kendisiyle erkekçe konuşulmasını ve kendisine "erkek arkadaş" (s. 4) gibi davranılmasını bekler. Kadınların tercih ettiği ya da kadınlardan beklenilen giyim tarzı yerine erkekler gibi giyinmeyi seçer. Aynadaki yansımasında dahi kendini bir erkek çocuğu olarak görür;

"Kalktı, başına bir bere, sırtına her zaman giydiği erkek trençkotunu geçirdi. Kapıdan çıkarken elbise asacağının aynasında yalnız çamur renkli, mavi, mor bir şeyler gördü. Bu gri, mavi ve morun içinde boyasız yüzü soluk bir mektepli erkek çocuğu yüzüydü." (s. 98).

Sergilediği erkeksi tavırlar dolayısıyla içinde bulunduğu toplumla uyumsuzluk yaşayan Nevin, aşkta mutluluğu ararken bu kez kadınsı tavırlarıyla dik-

kat çeker. Nevin'in duygusal yakınlık kurduğu kişiler; kocası Özdemir, adını dahi bilmediği bir otobüs biletçisi ve Balıkçı Cemal'dir. Ancak Nevin ne kendisini Amerikalı bir kadınla aldatan kocası Özdemir'le ne de otobüs biletçisi ve Cemal'le aradığı mutluluğa kavuşamaz. O'nu Özdemir'den yapay bulduğu gazetecilik çevresi, otobüs biletçisinden kültür ve yaşama biçimlerindeki farklılıklar, Cemal'den ise çevrenin baskısı ve annesinin söyledikleri uzaklaştırır.

Hayatta aradığı mutluluğa erişemeyen Nevin, romanın sonunda babasına hitaben yazdığı bir veda mektubu kaleme alarak bilinmeyen bir yere gider. Ardından bıraktığı mektupta Nevin, mutluluğun ne olduğunu anlamaya ve anlatmaya çalışır. Çevresinden ve ailesinden kaçmayı tercih ederek yeni bir arayışa giren Nevin, mektubunda mutlu bir hayat sürmek için verdiği uğraştan şöyle söz eder;

> *"Okur, yazar, düşünür bir şekilde saadeti aramaya kalktım. Çalışan, toplum için elle tutulur, gözle görülür şeyler yapan, bir şeyler kuran, bilmeyerek de olsa cereyan ipler sarkıtan bir insanla saadetin mümkün olduğunu sandım. Bu o kadar mümkün, o kadar elle tutulur bir şey gibi geliyordu ki bana. Hem tehlikesi de yoktu, her toplumun kabul ettiği yoldan yürüyordum. Bunu Özdemir'de bulamayınca, Cemal'e döndüm. Ağır ve hafif itirazlar yükseleceğini biliyordum. Çünkü annemin dediği gibi deve çıngıraklarının dengi dengine dedikleri masalı parçalamaya kalkışmıştım."* (s. 101).

Romanın başkişisi konumundaki Nevin'in çevresiyle uyumsuzluğunu ve mutluluğu arama serüvenini konu edinen roman, genç kadının hayatından kesitlerle şekillenir. Romanda, sıra dışı yaşantısı eşliğinde Nevin'in iç dünyasını gözler önüne serilir.

1.2. Norm Karakterler

Romanın bütün bölümlerinde başkişi olma özelliğini sürdüren Nevin'in kişiliği ve hayata bakışı, etrafındaki erkeklerle ilişkisi üzerinden sunulur. Bu bakımdan romanda norm karakter özelliği taşıyan erkekler, Nevin'in tanıtılmasında önemli rol üstlenirler. Çünkü birçok fonksiyonu olan norm karakterler, "roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilirler." (Harvey, 2017: 186).

Kayıp Aranıyor romanında, Nevin'in babası Vildan Bey ile Nevin'in duygusal yakınlık kurduğu Cemal norm karakterlerdir. Vildan Bey ve Cemal, romanda toplumun birbirine zıt iki katmanını temsil eder. Cemal, eğitimsiz ve yoksul kitlenin temsilcisiyken Vildan Bey eğitimli ve seçkin sınıfın yaşama biçimini

sunar. Nevin'in kendini gerçekleştirmesine imkân sunan Vidan Bey ve Cemal, Nevin'in kişiliğinin iki zıt yönünü açığa çıkarır. Çünkü birkaç yabancı dil bilen, roman tercüme eden entelektüel bir gazeteci olan Nevin, aynı zamanda konuşmalarında kimi zaman argo sözcüklere yer veren, meyhane ve kahvehanelerde rahat tavırlar sergileyen genç bir kadındır.

Vildan Bey-Nevin (baba-kız) ilişkisi, Nevin'in yaşama biçimini şekillendirmiştir. Hâlde ve geçmişte onun çevresinde gelişen olaylarda babanın mühim bir rol oynadığı, adadaki (köydeki) hayatında olduğu gibi evliliğinde de etkili olduğu görülmektedir (Kavaz, 1990: 356). Nevin, babasının görevi dolayısıyla Avrupa'da eğitim almış, entelektüel bir birikime sahip olmuştur. Nevin'in rahat tavırları, insanlarla kurduğu ilişkiler büyük ölçüde babasının kendisine sunduğu imkânların bir yansımadır. Nevin'in davranışlarını serbest yetişmesine veren, kabahati babasına yükleyen insanlar, genç kadından "Konsolos'un deli kızı," (s. 12) "gâvur Vildan Bey'in dul kızı" (s. 86) diye bahsederler. Nevin'i davranışlarından ötürü yadırgayanlar, kabahati Vildan Bey'de bulurlar;

> *"Bir genç kızın umulmadık bir apaşikâr, kol kola dolaşması, tutup meyhanede iki kadeh rakı içmesi bir İstanbul köyünde bile olmayacak bir şeydi ama köy halkı buna alışmıştı. Daha çok Nevin'in babasına diş biliyorlardı. Gâvurluğundan, alafrangalığından, daha ileriye giderek (...) dan söz açarlardı."* (s. 11).

Konsolos Bey, kızının yetişmesiyle çok alakadar olmuş bir babadır. Kızına annesinden daha yakın olan baba, kızına daima güvenmiştir. Cemal'le Nevin'in farklı sınıflara mensup olduklarını, bu sebeple mutlu bir evlilik kuramayacaklarını ileri süren eşinin fikirlerine karşı çıkmış, Nevin'i her türlü kararında desteklemiştir. Toplumun cinsiyetine biçtiği davranış biçimlerini önemsemeyen ve içinden geldiği gibi yaşayan Nevin'in bu davranışlarında babasının büyük katkısı vardır. Nevin'in kendini gerçekleştirmesinde babasının oynadığı rol romanda şu ifadelerle sunulur;

> *"İnsanın kendi hayatını yaşamasını, her şeye rağmen yaşamasını öğrenmiş, kızına da öğretmişti. Okuduğu kitaplar da ona bunu talim etmişti. O, gözünü kapadığı zaman hep saadet, hep zevk hatıraları bulurdu, karanlığın içinde. Belki şimdi yalnız hatıraları kalmıştı ama böyle yaşadığı için hâlâ mesuttu. Ölüm pek rahatça gelecekti ona. Hiçbir arzusu, tatmin edilmemiş hiçbir arzusu kalmamıştı. Kızının da bu şekilde yaşaması için elinde her fırsat vardı. Üç dört dil biliyordu. Zekiydi. Aç kalmaz, her yerden ekmeğini çıkarabilirdi. Nasıl isterse öyle yaşamalıydı. Kendini mesuliyetsiz*

hissediyordu Vildan Bey. Kızı da babası gibiydi. Fakat bu mesuliyetsizliğin ahlak sukutuna varacak bir genişliğini de düşünmüyor değildi Konsolos Bey. Ama kızının bu hususta hem zekâsına, hem huyuna güveniyordu. Yaşamanın her şeklini meşru, kitaba uyar bir hâle soktuktan sonra hiçbir şeyin zararı yoktu." (s. 91).

Kızının hayatı üzerinde derin izler bırakan Vildan Bey, Nevin'in ansızın gitmesine en fazla üzülen kişidir. Kızına kavuşma ümidiyle her yıl gazetelere kayıp ilanları verir. Kızına hasretini odasına kapanıp gazetelerde çıkan ilanları okuyarak giderir.

Romanın diğer norm karakteri Balıkçı Cemal, Nevin'i mutluluğa en fazla yaklaştıran kişidir. Büyük elleri ve kalın baldırları olan Cemal, güçlü bir fiziksel yapıya sahiptir. "Esmer, bıyıksız ince ve sakin bir yüzü, ta saçlarına kadar kaldırdığı kasketinin altında dar bir alnı, incecik yüzüne adeta bol geliyor denebilecek bir yapısı vardır." (s. 3) Bu doğrultuda Nevin, maskülen kişiliğini Cemal'de bulur. Çevresindekilere göre de Nevin, "Cemal'i yalnız erkek hâli için, Özdemir'den başka türlü olduğu için" (s. 90) seviyordur.

Kocasıyla mutlu bir hayat sürdürmeyi başaramayan ve Ankara'daki gazeteci çevresinden bunalan Nevin, arzu ettiği samimiyete ve doğallığa Cemal'in yanında erişir. Ancak rahat tavırları ile insanların dikkatini çeken Konsolos Bey'in dul kızı ile Cemal'in bir arada oluşu hoş karşılanmaz. Nevin ile Cemal'in kol kola dolaştıklarını görenler, "erkeklerin elinin kınası, karının alnının karası" (s. 86) düşüncesiyle Nevin'i ayıplarlar. Onların evlilik düşüncesine Cemal'in babası Balıkçı Ali Ağa ve Nevin'in annesi Fazıla Hanım da karşı çıkar. Hatta annesi evlilikten vazgeçirmek için Nevin'e, Cemal'le kardeş olduklarını söyler. Bunun hakikat mi yoksa annenin uydurduğu bir yalan mı olduğu bilinmez. Nihayetinde Balıkçı Ali Ağa'nın oğlu Cemal ile Maarif Nazırı Hasan Paşa'nın torunu, Konsolos Vildan Bey'in kızı Nevin bu evlilikten vazgeçerler.

Nevin'in hayatında büyük bir öneme sahip olan Cemal, norm karakterin "tezat yaratma" (Korkmaz, 2016: 340) işlevini üstlenir. Cemal, Nevin'in yetiştiği çevrenin aksine sıradan bir hayatın temsilcisidir. Bu tezatlığıyla Nevin'in ruhsal gelişimine büyük bir katkı sağlar. Nevin, babasına hitaben yazdığı mektubunda Cemal'in kendisi için öneminden şu sözlerle bahseder;

"Hâlbuki masallardaki sultanlardan biriymişim. Cemal benden bin defa daha akıllı, daha Keloğlan çıktı. O benim gözümü açtı. Bir faydam olmuştu. Cemal'i düşündürmüştüm. Bu bir kazançtı. Kazandığım şeyi onunla mesut -hadi öyle diyelim- olur olmaz kaybedeceğimi ilk anlayan o oldu." (s. 101).

Nevin'in mutluluk arayışının yansıtıcısı olan Cemal, Vildan Bey ile birlikte romanın norm karakterlerini teşkil etmiş, Nevin'in hayata bakışının şekillenmesinde pay sahibi olmuştur.

1.3. Kart Karakterler

Romanlarda kart karakter işlevini yüklenen kişiler, iç değişim süreci yaşamazlar. İçinde bulundukları durumun farkında olmayan kart karakterler, nispi bir esnekliğe sahip olmakla beraber genel anlamda statiktirler (Eliuz, 2001: 80). Bu karakterdeki kişiler, yalınkat bir özelliğe sahiptirler, değişmeye kapalı ve karşıt değerleri simgeleyen konumdadırlar (Şahin, 2014: 73).

Kayıp Aranıyor romanının en dikkat çekici kart karakteri, Özdemir'dir. Ankara'da gazetecilik yapan Özdemir, meslektaşlarından ibaret bir çevreye sahiptir. Arkadaşlarıyla bir araya gelmekten ve onlarla vakit geçirmekten hoşlanır. Nevin'e göre Özdemir, gazetecilik mesleğinin gerektirdiği davranış değerlerine sahip değildir. Bir gazetecinin yüksek değerlerle donatılmış olması gerektiğine inanan Nevin, Özdemir'in davranışlarını planlı ve hesaplı olarak görür. Özdemir'in davranışları, Nevin'in kıskançlık, gurur ve kendine saygı değerleri gözden geçirmesine sebep olur (Çelik, 2002: 159).

Özdemir, Nevin'e göre "erkeklik taslayan" (s. 74) ancak güçlü bir yapıya sahip olmayan bir kişiliktir. Özdemir'in kişiliğini, fiziksel özellikleri de doğrular. "Küçük yumuşak, tırnakları yenmiş, şeytantırnağı bol, kemirilmekten pembe pembe yumuşak, solucanlar gibi yumuşak elleri" (s. 36) vardır. Bu fiziksel ve ruhsal özellikleriyle Nevin'in ilgisini kaybeden Özdemir, aynı zamanda hedonist özellikler taşır. Bu tipin belirgin özelliği kadın üzerine konuşmak, en ayırıcı vasfı ise çok kadın tanımış olmalarıdır (Törenek, 1999: 528). Bencil ve hedonist tavırlar sergileyen Özdemir'in kendi evinde başka bir kadınla ilişkisine tanık olan Nevin bunun üzerine boşanma kararı alır.

Nevin'in mutluluk arayışında romana konu olan bir başka kişi adı meçhul bir otobüs biletçisidir. Romanda psikolojik özelliklerinden söz edilemeyen otobüs biletçisi fon karakter izlenimi verse de olay örgüsünde dikkat çekici ölçüde yer alır. Nevin'in değerler dünyasına karşıt güç oluşturması sebebiyle kart karakter özelliği gösterir.

Gazeteci olduğu için günde birkaç kez Bakanlıklar'a gidip gelmek zorunda olan Nevin, bu otobüs biletçisiyle bindiği otobüslerin birinde karşılaşır. "Kendi hâlinde, köylü tavırlı, cin gibi zeki, çirkin bir genç. Genç bile değil adeta çocuktur." (s. 67) Kendisine âşık olan ve bu aşkını Nevin'in eline tutuşturduğu bir pusula ile ilan eden biletçiye Nevin önce müsamaha gösterir. Hatta kendisine

yakınlaşmasına izin verir. Bir gün biletçi gence vermek için bir pusula bile hazırlar. Ancak biletçi ile arasındaki derin kültürel farklılıklar, Nevin'in önce ilgi duyduğu gençten daha sonra soğumasına sebep olur;

> *"Son durakta kapıya yollandığı zaman biletçi ondan evvel aşağıya atlamıştı. Genç biletçi Nevin'i görmüyordu. Arabadan biraz uzaklaştı. Eliyle burnunun bir kanadını tutarak öteki tarafını boşalttı. Sonra elini silmek üzere mendilini çıkarırken Nevin'i gördü. Gülümsedi.*
>
> *- Ablacığım, diye bir şeyler söylemeye hazırlandı. Nevin tüyleri diken diken ıslık gibi bir sesle:*
>
> *-Terbiyesizliğin lüzumu yok, deyiverdi. Hızla ilerledi. Tezkereyi dişleriyle yırtarken söylediği söze pişman olmuştu. Tezkereyi vermemek yeterdi. Yine gülümsemeliydi çocuğa. Ne kabahati vardı, haksızdı. Adam böyle görmüş, bu terbiyeyi almıştı. Mahallesinde hemen herkes böyle yapıyordu. Biletçi olduğuna göre biraz mektep görmesi lazımdı. Hocası da bu hareketin çirkin bir şey olduğunu ona öğretmemişti? Yoksa o da mı böyle yapardı?"* (s. 31).

Nevin, biletçiyle o günden sonra karşılaşmamaya dikkat eder. "Nefret ve iğrenmeden daha başka bir duygu" (s. 31) tam olarak anlamlandıramadığı bir hisse kapılır.

Romanın kart karakterlerinden bir diğeri, Nevin'in annesi Fazıla Hanım'dır. Maarif Nazırı Hasan Paşa'nın kızı olan Fazıla Hanım, romanda çok fazla işlenmiş bir karakter değildir. Romanın sonunda Nevin'in Cemal'le evlenmesine mani olmaya çalışırken öne çıkar. Nevin'le çok fazla alakadar olmayan Fazıla Hanım'ın kızına karşı duyduğu sevgi de oldukça muğlaktır. Romanda Fazıla Hanım'ın duyguları şu ifadelerle sunulur;

> *"Fazıla Hanım, kızının odasından çıktığı zaman saat ikiye geliyordu. Her zamanki gururlu hâline şimdi bir de zafer eklenmiş gibiydi. Odasına girerken "Nevin'i acaba neden gereği gibi sevemiyorum?" düşüncesi kafasında bir şimşek gibi çaktı. Yatağına girdiğini zaman Nevin'i seviyor muyum? Sevmiyor muyum? diye hiç düşünmemiş olduğunu hatırladı. Öyleyse demek ki "seviyor muyum, sevmiyor muyum? sualini kendi kendine çok evvelden sormuş, cevabını almış olmalıydı. Öyle ya, ancak "sevmiyorum" da karar kılındıktan sonra "niçin sevemiyorum?" diye sorulabilirdi. Demek kafası, kendisinden habersiz bu soruyu sormuş, cevabını da yine kendisinden habersiz almıştı. Allah Allah!"* (s. 93).

Özdemir, otobüs biletçisi ve Fazıla Hanım'dan oluşan romanın kart karakterlerinin temel ortaklığı; Nevin'in mutluluk arayışını engellemeleri, Nevin'in kendine özgü yaşantısını ve hayatını anlamaktan yoksun olmalarıdır.

1.4. Fon Karakterler

Fon karakterler romanda derinlik taşımayan ve figüratif kişilerdir. "Bunların vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerinden söz edilemez" (Aktaş, 1998: 158).

Kayıp Aranıyor'da fon karakterler oldukça fazladır. Bunun sebebi başkişi Nevin'in etrafında şekillenen romanda birden fazla mekân kullanılması ve mekâna bağlı olarak farklı çevrelerden insanların romana dâhil edilmesidir. Nevin'in hayatının bir bölümünün geçtiği Ankara, İstanbul ve Chambéry'den birçok kişi romanda fon karakter olarak bulunur.

Adadaki fon karakterler, Türk ve gayrimüslim ahaliden meydana gelir. Cemal'in babası Balıkçı Ali Ağa, Meyhaneci Haralambo, Çımacı Hurşit, Balıkçı Yusuf, Kamarot İrfan, Barbunyacı Deli Laz, Kunduracı Avram ve Zerzevatçı Apostol fon karakterlerdir. Bunlar arasında Kamarot İrfan ve Balıkçı Ali Ağa yıkıcı eylemleriyle dikkat çekerler. Kamarot İrfan, Nevin'le ilgili dedikodular yayar. Ali Ağa ise oğlu Cemal ile Nevin'in evlenmelerine karşı çıkmasıyla hasım güce yakın durur. Köylüler arasında Haralambo iyi niyetli, yapıcı bir fon karakter özelliği gösterir.

Nevin'in geriye dönüşlerle hatırladığı Avrupa günlerinden romana dâhil edilen fon karakterler; bir Faslı ve pastanenin çırağıdır. Bu kişiler, babası ile birlikte birkaç günlüğüne gittiği Fransa'nın İtalya sınırına yakın küçük bir şehri olan Chambéry'de Nevin'in hatırında kalan simalardır. Faslı adam küçük yaşta bir çocuğu istismara yeltendiği için halk tarafından linç edilmeye çalışılmış, pastanenin çırağı ise Nevin'e duygusal anlamda ilgi göstermiştir.

Nevin'in Ankara günlerinin anlatıldığı bölümlerde romanın fon karakterlerini, Özdemir'in gazeteci arkadaşları Rıfat ve Hasan ile Özdemir'in Nevin'i aldattığı Amerikalı kız oluşturur. Bu kişilerin ortak özellikleri yıkıcı eylemlere meyilli fon karakterler olmalarıdır. Bu fon karakterler arasında Rıfat daha fazla öne çıkar. Nevin'le otobüste karşılaşan Rıfat, Nevin'in otobüs biletçisiyle konuşmalarına tanık olmuş ve gördüklerini abartılı bir dille Özdemir'e anlatmıştır.

Romanın fon karakterleri, Nevin'i çevreleyen sosyal ortamın unsurlarını teşkil eder. Yazar, romana taşıdığı fon karakterlerle toplumun çeşitli katmanlarından insanların yaşantılarının gözlemlenmesine imkân sunar.

Sait Faik'in, *Kayıp Aranıyor* adlı eseri Türk romanına Nevin gibi sıra dışı, özgün bir karakter kazandırır. Nevin'in aracılığıyla kadın kimliğine ve toplumsal cinsiyet algısına dikkatleri çeker.

KAYIP ARANIYOR	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIT DEĞERLER
KİŞİLER DÜNYASI	Nevin, Vildan Bey Cemal	Özdemir, Fazıla Hanım, Rıfat, İrfan, Ali Ağa, Otobüs biletçisi, Amerikalı kız

Yukarıda belirtilen ülkü ve karşıt değerler dünyası, roman kişilerinin entrik kurgu ve dramatik aksiyonda üstelendikleri konumlarını gösterir. Romanın başkişisi Nevin'in yaşadığı değişim ve dönüşüm, romanda yer alan karşıt değerler dünyasının ortaya çıkmasını sağlar. Yazar, olayları Nevin'in etrafında kurgulamış ve büyük ölçüde onun bakış açısıyla sunmuştur.

SONUÇ

Türk hikâyeciliğinin öne çıkan yazarlarından Sait Faik'in roman türünde kaleme aldığı iki eserinden biri olan *Kayıp Aranıyor*, tam anlamıyla roman olgunluğuna kavuşamamış bir denemedir. Bu bakımda eser, yazarın hikâyelerinin gölgesinde kalmaktan kurtulamamıştır.

Mekâna ait dikkatler ve vakanın tanziminde birtakım kusurlar taşıyan romanın temel başarısı, yazarının farklı mekânlardaki çeşitli meslek, gelir ve kültür düzeylerine sahip insanları bir araya getirmesiyle ortaya çıkar. İnsanları gözlemlemekte oldukça usta olan yazar, romanında bireyi eksene alarak birey-çevre çatışmasını işler. Bu çatışmayı, romanın sıra dışı özellikler taşıyan başkişisi Nevin'in kendine özgü tavırlarıyla çevresinin yadırgayıcı bakışlarına aldırış etmeksizin mutluluğu arayışıyla verir.

Romanın başkişisinin çevresindeki kişiler, Fazıla Hanım hariç hep erkeklerden oluşur. Nevin'in tek bir kadın arkadaşı ve meslektaşı yoktur. Çevresindeki tek kadın olan annesiyle de sağlıklı bir anne-kız ilişkisi kuramamıştır. Bu bakımdan roman, erkeklerle çevrili bir sosyal çevrede erkeksi özelliklere sahip genç bir kadının iç dünyasını gözler önüne serer. Romanda etrafındaki erkeklerle kurduğu ilişkilerle tanıtılan Nevin'in hayata bakışına babası Vildan Bey ve Balıkçı Cemal olumlu katkılar sunar. Boşanma sürecinde olduğu kocası Özdemir ise hayata bakışına yıkıcı etkiler bırakanların başında gelir.

Sait Faik, *Kayıp Aranıyor* adlı eseriyle Türk romanına Nevin gibi sıra dışı, özgün bir karakter kazandırır. Nevin'in aracılığıyla kadın kimliğine ve toplumsal cinsiyet algısına dikkatleri çeker.

KAYNAKÇA

ABASIYANIK, Sait Faik (2016), **Kayıp Aranıyor**, YKY., İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1998), **Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

ÇELİK, Yakup (2002), **Sait Faik ve İnsan**, Akçağ Yay., Ankara.

ELİUZ, Ülkü (2001), "Dede korkut Hikâyelerindeki Şahıs Kadrosunun Karakter Yapıları Bakımından İncelenmesi", **bilig**, s. 63-86.

HARVEY, W.J. (2017), **Roman Teorisi**, (Cev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

KAVAZ, İbrahim (1990), "Sait Faik Abasıyanık –Yazar ve Eser-", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Doktora Tezi, Elazığ.

KAVAZ, İbrahim (1999), **Sait Faik Abasıyanık**, Şûle Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, YKY., İstanbul.

NACİ, Fethi (2003), **Sait Faik'in Hikâyeciliği**, YKY., İstanbul.

OKAY, M. Orhan (2008), "Sait Faik Abasıyanık", **Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 35, s. 583-584.

ŞAHİN, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü /Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yay., Ankara.

TÖRENEK, Mehmet (1999), **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf**, Kitabevi Yay., İstanbul.

SAFLIK İRONİSİ: *ONLAR DA İNSANDI* ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Ümmühan BİLGİN TOPÇU**

GİRİŞ

Onlar da İnsandı, Cengiz Dağcı'nın üçüncü romanıdır. İlk baskısı 1958'de olmak üzere ilk üç baskısı Varlık Yayınları; 1990 sonrası baskıları Ötüken Yayın Evi tarafından yapılır.

Romanda mekân, Kırım'ın Yalta yakınlarındaki Kızıltaş köyüdür; vak'a kronolojik ilerleyişle ilerler ve eserde açıkça ifade edilmemekle birlikte bu süre bir buçuk iki yıldır. Dağcı'nın diğer ilk dönem eserleri gibi klasik roman kurgusuyla yazılmasına rağmen eserin son bölümüne eklenen *Son Birkaç Sö*zde bir çerçeve olayın varlığı sezdirilir. İlk beş bölümde hâkim bakış açısı kullanılır.

Onlar da İnsandı'da Kırım'daki kolhozlaştırma süreci Bekir ve ailesi çevresinde ele alınır. "Komolizma" haberleri Gurzuf'a bağlı Kızıltaş köyüne ulaşsa ve insanlarda tedirginlik yaratsa da kendi hâlindeki aileler buna inanmakta zorlanırlar. Perişan vaziyette köye gelen iki Rus Bekir'den yardım istediğinde köylülerde Ruslara karşı bir ön yargının bulunduğu anlaşılır. Ancak Bekir'in eşi ve gelişme çağında bir kızı olduğu için tarlada kendine yardım edecek insana ihtiyacı vardır. Ruslar hakkında duyduklarını görmezden gelerek bu baba oğula yer gösterir. İlerleyen günlerde bir yandan işler yoluna girmiş görünürken köyde o zamana kadar olmayan bazı "uğursuzluklar" baş gösterir. Köylü gibi Bekir de olan bitenden İvan ve babasını sorumlu tutar; ne var ki onları bir türlü köyden kovamaz.

* Başkent Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. ubtopcu[at] baskent.edu.tr

İvan, köylülerin merhamet zaafını görmüştür. Evin kızı Ayşe'ye saldırmasına rağmen romanda pek de makul olarak açıklanamayan gerekçelerle onu köyden, evden uzaklaştırmak adına bir şey yapılmaz. Rus görevliler yol yapımında çalışmak için her evden bir kişi isteğinde Bekir kendi evini temsilen onu gönderir. Bu görevlendirme onun rolünü tamamen değiştirecek, yardım dilenen İvan'dan, çalışan köylüleri Ruslar adına denetleyen İvan'a dönüşecektir. Yapılan yol, aslında köye yerleşmek için bir araçtır. Bekir, pek çok şeyi gibi toprağının da elinden alındığını görememiş ve yol çalışmasında yapılan bir patlamada toprak altında kalmıştır. Köyde kolhozlaşmaya direnenler tutuklanmış veya öldürülmüştür. Bekir'in kızı Ayşe, çocuğunu canı pahasına baba evinde doğurmak için çabalamış, bebeğini komşu delikanlısı Selim'e vererek köyden kaçırtmıştır. Rusya içlerinden bir gemi dolusu başka "İvan"lar gelmiş ve köyde "boşaltılan" evlere yerleştirilmiştir.

Beş bölümün sonuna eklenen *Son Birkaç Not* bölümünde anlatıcı, ilahi anlatıcı konumundan kahraman anlatıcı konumuna geçer; sürecin sonunda Rusların bölgeye yerleşmesini anlatır. Anlatıcı kahramanın masasında bitmiş bir roman (*Onlar da İnsandı* olmalıdır) ve bir dergi; dergideki Kırım fotoğrafı altında yer alan *Ressvet* başlıklı yazıda, bu fakir insanlara bu güzel coğrafyayı bağışladığı için Stalin'e teşekkür edilir. Anlatıcının "Ötekiler, o hayvan gibi sürülüp götürülenler... Onlar da insandı!" sözleriyle eser sonlandırılır.

Stalin'in kolhozlaştırma politikaları ile Kırım'da başlayan süreci, pek çok romana bölerek anlatan Cengiz Dağcı, bu romanında her şeyden habersiz köylülerle süreci, başladığı noktadan ele alır. Kırım ve Kırımlı çilesi açısından yazarın bu romanının doğrudan devamı sayılabilecek eserleri O Topraklar Bizimdi ve Dönüş'tür; ancak kolhozlaşma, bütün eserlerinin anlaşılmasında anahtar rolü oynadığı için bütün eserleri bir şekilde bu esere bağlanabilir.

Roman, insanı anlatabildiği ölçüde güç kazanan bir edebî tür olduğundan Cengiz Dağcı hep Kırımlıların dramı etrafında dönüp durduğu için eleştirilmiştir. Ancak Dağcı, *Onlar da İnsandı*'daki Bekir başta olmak üzere romanlarında ele aldığı karakterleri çok boyutlu anlatabilme başarısıyla ayrıca parantez açılması gereken yazarlardan biridir; bütün eserlerinde insanî trajedi o kadar güçlüdür ki anlatımında tipten ziyade karakter özellikleri öne çıkar.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi: Tematik Güç

Bekir

Onlar da İnsandı romanının "iç dünyası ve hayatı ayrıntılı bir şekilde belirtilen" başkişisi Bekir'dir; roman onun trajedisi üzerine kurulur. Kırk beş yaşında;

eşi, kızı, beş altı dönüm tarlası, bir ineği, iki atıyla Kırım'ın Kızıltaş köyünde yaşayan bir köylüdür. Hasanova onu; "Kırım Tatarlarının manevî ruhsal dünyasından kopmuş, mert, sözü komple, zahmeti seven alın teri ile baba topraklarını ekip beceren" imgesel bir karakter olarak değerlendirir (2014: 127). Hayat gailesiyle çok meşgul olduğundan çok keyifli olduğu söylenemez; karısına göre keyiflendiğinin işareti türkü mırıldanmasıdır(s. 323). Roman boyunca bu, sadece kızının da hamile olduğunu öğrendiği zaman olur.

Çok çalışkandır; "Biz köylülerin çalışmaktan başka çaresi yok. Kazandığımıza şükretmeliyiz." diye düşünür. Belki de bu yüzden İvan ve babasının işlerin sıkışık olduğu ne yapacağını bilemediği bir zamanda çıkıp gelmelerinde bir hikmet görür (s.72).

Hayata dair tek beklentisi, ailesiyle köyünde düzen içerisinde yaşamaktır. Dramatik aksiyonun kuruluş evresinde karısı ve kızıyla mutlu bir hayat sürmektedir. Erkek çocuk istediği anlaşılır; ancak bunun, eşi Esma'nın da kendinin de suçu olmadığını bilir. Zaman zaman karısına bir oğul yapmak için geç olmadığı yolunda takılır (s. 50-60).

Türk geleneksel bakışıyla yetişkin kızın evde emanet olduğunu düşünür. Onun duygularındaki dalgalanma daha baştan, kızına bakışta hissedilir. Babasından kalan evin kendisiyle dertleştiğini düşlediği sahnede, bir anlamda kadının bir ailedeki rolü kadar Ayşe'den beklentilerini de yansıtır: On yedi yaşında o eve gelin gelen Esma, evi nasıl yuva hâline getirmişse Ayşe de evlenerek çocuklarıyla ocağın tütmeye devam etmesini sağlayacaktır;

> *"Ayşe çocuklar doğurmalı. Ayşe çocuk doğurmazsa ben çökünce yeni evi kim kuracak, bu ocağın hayatı sönecek mi bütün bütüne? Bu inadında devam edersen söndüreceksin bu ocağı."* (s. 24).

Kendine böyle söylese de geleneğin ruhuna fısıldadıklarından huzursuzdur; komşusunun onu teselli için söylediği "Kız evi donatır." lafına, "kapağını bulana kadar." diye itiraz eder (s. 13).

Kızıyla topraklarını neredeyse özdeşleştirmiştir; "Mübarek toprak, senin güneşinin altında her şey güzel olur, insanın da."(s. 18) diyerek onları birlikte sever. Komşuları Enver'in Ayşe'yle Remzi'yi birbirine yakıştırmasına sinirlenir; bunun üstüne bir de kızının çoban türküsü mırıldanmasından iyice huylanıp "Oğlumuz yok halimize acısın." diye söylenir.

Bekir'in bu konuda yaşadığı duygu karmaşası romana başarıyla yansıtılmıştır; kızının bir gün evleneceğini baştan kabullendiğinin işareti olarak damadı

olacak kişiye hediye etmeyi düşünerek bir atı yedekte tuttuğu, aynı sebeple kendine diye heveslenip aldığı cüzdanı sandığın köşesinde saklattığı görülür.

Kızı okumuştur, kendine güvenlidir; söyledikleri genç olmasına rağmen ailede dikkate alınır. Ama yerleşik değerlere, geleneğin sesine karşı çıkınca "Bunları gazetelerden öğreniyorsan okuma, babana ukalalık yapma." diye onu hafif yollu azarlar.

Bekir, konuşkandır ama çevresindeki insanlar yerine ineği, toprağı, eviyle konuşur. Koç, Bekir'in eviyle olan monoloğunu "ata mirası, ata toprağı, kutsal yer vatan ile olan konuşma." (2017: 212) diye niteler. Romanın tematik izleri bu nitelemeyi desteklemekle birlikte bu içine kapanıklığı onun erkek kimliğinin bir uzantısı olarak da görmek gerekir. Romanın başında evinin ona öğütler vermesi ve zaman zaman çıkışması aynı zamanda bir tür iç hesaplaşma olarak düşünülmelidir.

Romanda toprak, sembolik değer taşıyan figürlerden biridir. Bekir'in toprak sevgisi bütün romanda sevdiği diğer şeyleri tanımlamak için de kullanılmıştır. Aslında birkaç dönüm tarlası vardır (s. 328). "Komollizma"nın köylülerin elinden topraklarını aldığı haberi gelince kendilerine sıra geleceğine çok ihtimal vermez (s. 61); çünkü başkaları toprağı nasıl kazanmış bilmez ama onunkiler ata toprağıdır; kimse onları alamaz, diye düşünür. Dili aksini söylese de bu düşünce bir saplantı hâlinde sürekli kafasındadır (s. 63). Karısına, kızına, köylü komşularına (s. 327); alışverişe gittiğinde Çıfıt Levi'ye bile bir fırsat yaratıp bunu sorar. Bu psikoloji içinde sık sık toprağıyla konuşur; "Toprağım toprağım senden başka neyi ben neyi severim bu dünyada?" (s. 49)

Sonunda elinde avucunda ne varsa kaybeden Bekir teselliyi yine tarlaya gitmekte bulur. Bildi bileli herkesin ortak malı olan yerden tarlasına geçmeye çalışırken ona engel olmak için bağırıp çağıran Rusları duymazdan gelir. Aslında yıllardır kendilerine ait olan bu yerlerde bir yabancılık hissetmiyor değildir. Yaklaşınca Rusların; "Sersem Tatar! Laftan anlamıyor musun? Tarladan çık, haydi çabuk ol!" (s. 375) dediğini duyar. Anlam veremez; dalgındır, ortak araziden geçmekten vazgeçip biraz daha aşağı iner, yoldan kendi bahçesine geçer. "Atma beni toprağım! Bil ki bu kalp sensiz hiçtir, boştur, karanlıktır. Ben seninim, beni kabul et." diye yakarırken büyük bir patlama olur ve toprağın altında kalır. Bir anlamda toprak, Bekir'in son dileğini kabul eder ve o toprakta can verir.

İneği de tarlası kadar önemlidir; zaten ona bir isim de vermiştir: Macik. Roman onunla sohbet ederek komşu köyden evine dönüşüyle başlar. Macik hamiledir ve doğuracağı bir boğa Bekir'in işlerini çok kolaylaştırmanın ötesinde köydeki prestijini de artıracaktır. Bu sebeple onun hastalanması bütün ailede

büyük bir felaket olarak görülür; öyle ki Bekir'e göre "İnsan ineksiz kalacağına komolizma gelsin daha iyi."dir (s. 98). Köyde deprem olunca Bekir ilk ineğine koşar, bir şey olmadığını görünce rahatlar, onunla sohbete başlar; bu badireyi atlatırken aklında yine komolizma endişesi vardır; Macik'e komolizmanın da zelzele gibi onlara bir şey yapamayacağını söyleyerek endişesini bertaraf etmeye çalışır (s. 250). Bir şekilde Macik'le toprağı, yurdu, komünizm arasında bir paralellik kurar; nitekim Macik'in ölümü Bekir'in hayat bağının kopmasına sebep olur; "Bekir'i toprağa bağlayan, yaşatan bir şey, tek dayanak gitmişti(r). Hayat yoktu(r)." (s.363).

Eliuz, "Kozmos-kaos çatışmasının yarattığı kötülük haritasında Cengiz Dağcı anlatılarının huzursuz bireyleri, yarım kalan/ yarım bırakılan yaşamlarını yeniden kurmak isterler. Bunun imkansızlığını fark ediş, onları bunalıma sürükler." Bekir, son ana kadar bunu fark edememiştir (2017: 112) diyor. Eserin başında Bekir'in Macik'le gelecek beklentisi arasında kurduğu ilgi dolayısıyla Macik'in kaybı, diğer kayıplarını da idrak etmesini sağlamıştır. Bu idrakle yaşadığı bunalımı gidermek için bir nevi anne rahmi olan toprağa, yani vatan'a sığınır.

İki atını, küçük bir çiftçinin büyük varlığı olarak görmesine rağmen İvan yüzünden ikisini de kaybetmek onu Macik'in kaybı kadar etkilenmez, sadece yeniden iyi bir at almak için parasının olmadığına hayıflanır. Komşuların da araya girmesiyle yeniden at alarak bunu telafiye çalışır (s. 333). Doğum izleği Dağcı'nın romanlarında özel bir öneme haizdir; at, çiftçi için çok daha önemli bir araç olduğu hâlde Bekir'in iki atından çok Macik'in kaybından etkilenmesi de bundandır.

"Ev halkından kabul edilen inek de dâhil olmak üzere Bekir haricinde evde yaşayanlarda dişil olanların baskınlığı dikkat çekmektedir. Söz konusu durum Bekir'de bir sahiplenme, koruma ve bu duygularla koşut olarak kaybetme endişesinin varlığını ortaya çıkarır." (Tunç 2017: 349). Bu endişenin haksız olmadığı roman sonunda anlaşılır. "(R)omanda Bekir'in koruma yükümlülüğünü yerine getirmekte zaafa düştüğü bir süreçte İvan onun evini, toprağını ve kızını tehdit eder. Bu anlamda Bekir'in evi, sıradan bir ev olmanın ötesine geçerek bütün Kırım halkının, ulusunun alegorisi olma anlamını taşır." (Tunç, 2017: 350) Ev, toprak, evlat "ikame", "telafi" ihtimalini canlı tutan unsurlardır; Macik ve toprağın kaybı Bekir'de bu ihtimali yok etmiştir.

Köy ortamında basit çekişmeler hep vardır: Bunlar da Bekir'in ağzından anlatılır;

> *"O döner dolap Yalta'da ise bugün millete kim bilir neler söyleyecek, cemaate karışmaz artık Bekir, diyecek. Gavurlarla yatıp kalkar, diyecek.*

Tarlasında Rus çalıştırır, diyecek. Macik'ini Rum boğasına götürdü, diyecek. Ah, yazık oldu Esma'ya diyecek Battal'ın Enver de onu tutacak, Molla İrecep de onun tarafına yontacak. Hey be, bayram günü duvar saatimi götürüp cami duvarına asacaktım, ama böyle şeyler söylüyorlarsa asmam!" (s. 132).

Buna rağmen bu insanların birbirilerine güvenleri tamdır. Rusların köyde yaygınlaşmasıyla bazı hırsızlık olayları artması üzerine Enver'in ahırlara kilit takma teklifini Bekir, "Gelen geçen görür, maskara olurum." diye reddeder (s. 184). Bu algı, anlatıcının Kızıltaş'ı kötülüklerin olmadığı bir mekân (cennet/kozmos) olarak takdimine hizmet eder.

Bazı komşularıyla aralarında tatlı bir rekabet vardır; ancak bu çekişme hiçbir kötülüğe vesile olmaz; hemen tatlıya bağlanır. Meselâ Seydali'nin oğlu, kızına talip olduğu için Seydali'ye ayrıca kızar. İçten içe söyledikleri kadar komşularına da onunla ilgili yakınmaları olur. Buna rağmen inekleri hastalanınca, sütten kesilince ilk koşan Seydali ve çocukları olur. Onunla alışveriş yaptıkları esnaf bile farklıdır; yolda içten içe onunla kavga eder; ancak Yalta'ya alışverişe gittiklerinde Seydali'yle yolda karşılaşınca her şeyi unutup kaynaşır dertleşirler; öyle ki gidecekleri yerden vazgeçip birlikte köye dönmeye karar verirler (s. 152). Alışveriş sırasında dişlerinden artırıp aldıkları hediyeleri birbirinin çocuklarına gönderirler. Kısaca komşular arasındaki çatışmalar dahi bu hayatın tuzu biberi gibi takdim edilir.

Bekir; erkek kimyasını yansıtacak şekilde karısı ve kızının yanında bazen yüksek perdeden konuşmayı sever;

"Tarlasında Ruslarla karşılaşmıştı. Onlara bu tarlanın ata mirası olduğunu anlatmış, misafir geliyorlarsa hoş ve sefa geldiklerini, ama öyle Kuşkaya'yı tarlaya devirmekten dem vuracaklarsa kendilerine dayak atacağını söylemişti. Ruslar dayak sözünü duyar duymaz tabana kuvvet kaçmışlardı." (s. 127)

Aslında başkalarını kendinden ayırt edemez (s. 150). Roman boyunca onun da Kırım halkının da en önemli özelliği, çabuk ikna olmaları ve merhametleridir. Bekir, kir pas içindeki İvan ve babasını görünce selamını almadıkları için kızmasına rağmen onlara acır; gayri ihtiyari "Allah'ım insanlara yurt yoksulluğu gösterme!" (s. 69) der. Yurt yoksunluğu bütün yoksunlukların üstünde görülmüştür.

Zaman içinde köylünün başına gelen bir seri uğursuzluğu köydeki herkes İvan ve babasının varlığına yorar. Söylenenler Esma ve Bekir'i etkiler ve onla-

rı kovacak olurlar, ama hep bir gerekçeyle vazgeçerler; örneğin yağmurlu bir günde kovarsa başına başka belalar gelir (s. 108) diye düşünürler.

Merhameti, bazen gerçeklik algısını zedeleyecek ölçüde abartılıdır. Bunun en somut örneği olarak kızına yapılanları duyan Bekir, diğer köylüler gibi İvan'ı öldürmek niyetiyle evden çıkar; ancak Sabri başına vurduğu için kan revan içinde yerde yatan İvan'ı görünce öfkesini unutur (s. 196); alıp onu eve getirir. Esma bunu anlayamaz, kim için temiz çarşaf istendiğini sorunca ona; "Adam yaralı, kim olursa olsun o da Allah'ın kulu değil mi?" diye çıkışır. Seydali, Bekir, Remzi; İvan'ı değerli bir şey gibi taşıyıp yatağa yatırırlar (s.199); Bekir'in İvan'a yardım etmesini onlar da yadırgamaz. Bu tavır, Bekir'in o köylülerin ortak değer sistemini yansıttığını, onlar adına konuştuğunu/davrandığını gösterir.

Bekir'in bu yönü elbette daha vurguludur; bu kadarla kalmaz; kafası yarıldığı için günlerce yataktan çıkmayan İvan'ın değişip iyi bir insan olacağı fikrine kapılır; bu da bütün insanların içindeki iyi öze dair "cennetik" bir tasavvurdur. Bu fikre kendini öyle bir kaptırır ki, gözlerini kapadığında İvan'ın abdest alıp Müslüman olduğunu görür. Hatta böyle bir şey olsa tarlanın yarısını ona vermeye razı olacağını, ona oğlu gibi bir ev kurabileceğini düşünür. Onu bu saplantıdan İvan kurtarır; iyileşir iyileşmez, Bekir'in atıyla Yegorof'un emrine koşar. (...) "(N)açalnik o. İsterse atı alır, seni de türmeye atar." (s. 216) deyince Bekir, elindeki kamçıyı alıp onu dövmeye kalkar ve eski eşyalarını yola fırlatır. Karısı evleneli onu ilk defa bu kadar kızgın gördüğünü düşünür. Boğulacak gibi olur, bu bunalım hâlinde de insanı toprağında rahat bırakmadıklarından yakınıp tarlasına gider (s. 219); bütün yapabildiği kendine kızmak ve tarlasına sığınmaktır. Anlatıcı bu bahsi aslında baştan bağlamıştır; "İvan'dı, İvan olup gidecekti. Yüzyıllar onu değiştiremediği gibi Bekir de merhamet dolu kalbi de değiştiremezdi." (s. 213)

Romanın sonlarına doğru köyde artık her gün Ruslar görülmeye başlar. Bekir'in onlara öfkesini bastırması için Ayşe'nin "Onlar da Allah kulu" lâfı yeterli olur, haksızlık yaptığı duygusunu Ruslara kiraz ikram ederek gidermeye çalışır (s. 315).

Bu örnekler romanda bir tür cennet algısını beslemek üzere ardı ardına sıralanır. Bir diğerinde Bekir, depremde Kara Mala'nın öldüğünü İvan'a söylemekte zorlanır. Oysa bu, İvan'ın umurunda bile değildir. Cenazenin Hıristiyan mezarlığına defnedilmesini de Bekir ister. İki atını, arabasını, damadını yanına vererek gönderdiği İvan ise içten içe Remzi'ye duyduğu öfke dolayısıyla bütün bunları dereye yuvarlamakta tereddüt etmez; çünkü ağlayıp sızlarsa Bekir'i yaşananların kaza olduğuna ikna edeceğinden emindir (s. 273). Öyle de olur; yazar bu bahsin arkasını kovalamaz bile; bölüm oracıkta sona erer ve başka bir bölüme geçilir.

Evet, çabucak ikna olur, Rusların yaptığı yol güzel olunca onlar için söylediklerinden pişman olur. Sanki yalnız Enver Ruslara önyargılıymış gibi; "Rusça birkaç laf biliyor diye elli yaşında adama akıl öğretmeye kalkmıştı." diye sitem ona eder (s. 317).

Bekir, çalışkandır ama mücadeleci değildir. Enver'in Ruslara karşı ön yargılı olduğu romanın başından itibaren farklı vesilelerle tekrarlar. Onun gerekirse Ruslarla vuruşmak gerektiği fikrini aşırı bulur. Zaten köyde tüfeği olduğunu bildiği tek kişi Enver'dir. Romanda sadece bir yerde Bekir onlardan birini almaktan, ölecekse vuruşarak ölmekten söz eder (s. 277). İneğinin çalınıp öldürülmesinden sonra bütün ümitleri kararan Bekir ilk defa öfkelenir; bu öfke de kendine yöneliktir. Ahırdan iki ağızlı baltasını alıp bağıra bağıra kütüğe vurmaya başlar "Niçin?"; on on beş dakika sonra ancak kendine geldiğinde baltayı fırlatıp atar (s. 366).

Rusya'da yaşayan etnik ve dini grupların farkı, eserde bir şekilde hissedilir. Nitekim Bekir ilk gördüğünde sakalına bakarak Kara Mala'nın Rus ya da Yahudi olabileceğini düşünür. Kendi Çıfıt dediği Kırım Yahudi'sinden alışveriş yaptığı halde; Seydali'ye öfkesini, onun Ermeni gâvurundan alışveriş yaptığını söyleyerek ifade eder (s. 147). Ancak romanın sonunda Ermeni veya Çıfit gruplarla aralarında uzun yıllar bir arada yaşamanın verdiği bir yakınlık olduğu ortaya çıkar. Bekir Yalta'da alışveriş yaptığı Çıfıt Levi'ye takılsa ve onu kendilerinden görmediğine dair imalarda bulunsa da Rusların onun da rahatını bozup Yalta'dan ayrılmasına sebep olmasından rahatsız olur;

> *"Çıfit Levi'nin kendinden ayrılmaz bir parça olduğunu hissediyordu." (...) "Çıfit da olsa Kırımlı' dedi. 'Bu dağları tanrı bizler için yarattı. Bu dağların arasında Türk de yaşar, Çıfit da, Rum da! Eh Ermeni de yaşar. Ama Rus?"* (s. 374).

Bekir dindar değildir; "hoca gibi sokulmam dört duvar arasına güpegündüz" (s. 294) der. Geleneksel bir din anlayışı vardır; İvan ve babasının evlerine uğursuzluk getireceğine inanması bu yüzdendir;

> *"(G)avur nefesleri Müslüman nefeslerine karışır, ola ki molla Recep'in söylediği cinler mezarlıklardan çıkar, memleketlilerinin Bekir'in evinde uyuduklarını anlayarak, evin etrafında toplanırlardı. Belki evine girerler, Ayşe'ye, karısına, kendisine sataşırlardı."* (s. 73).

Bir başka yerde "Komolizma"nın cinleri köye sokup insanların arasına nifak sokmak istediğini düşünür (s. 88).

Karısı Esma ona göre daha dindardır; hatta zaman zaman Bekir'in bu konudaki özensizliğini eleştirir. Depremde Kara Mala duvar altında kalıp öldüğünde Bekir'in canı sıkılır; karısı ne yapacak, nereye gömeceksin, diye sorunca "Git Allah'a sor." der. Esma'ya göre bu Allah'a hoş gelmeyecek bir cevaptır, "Senin gibiler de dinsizliğe vurursa milletin başına bir gelecek var, gelecek." diye söylenir (s. 259).

Bekir bütün iç sıkıntılarına, sorularına rağmen karısı gibi çok sık duaya sığınan biri değildir. Sadece Macik'ten bütün aramalarına rağmen haber alamayınca çalındıysa da öldüyse de bir an önce haber almak için Allah'a yakarır (s. 357). Bir de eşi, Ayşe'nin bebek beklediğini söyleyince salavat getirerek "Ne büyük gün!" diye mutlu olur (s. 308).

Görüldüğü gibi Bekir'in sosyal ve psikolojik derinliği bütün kıvrımlarıyla yansıtılmıştır;

> *"Kozmos-kaos çatışmasının yarattığı kötülük haritasında Cengiz Dağcı anlatılarının huzursuz bireyleri, yarım kalan/ yarım bırakılan yaşamlarını yeniden kurmak isterler. Bunun imkansızlığını fark ediş, onları bunalıma sürükler."* Bekir, son ana kadar bunu fark edememiştir *"İradesini hür olarak kullanabilme veya kullanamama yetisi karakterin varlık atılımını ifade eder."* (Eliuz, 2017: 112).

Bekir'de bir atılım yoktur. Gökçek'e göre romanda Bekir, iyiliği adeta saflık boyutunda temsil eder (Gökçek, 2017: 131). Cengiz Dağcı'nın Anneme *Mektuplar*'ında başkarakterin adı yoktur; romanın ilerleyen bölümlerinde sevgilisi Safiye ona kendi ismini bölüşerek kullanmayı teklif eder; kahramana uygun görülen ismin ilk hecesi Saf'tır; romanın sembolik düzleminde İye(kadın) ise Kırım'ı temsil eder[1]. Bu kabul, bu sembolik konumlandırma, saflık, eylemsizlik; yazar tarafından Kırım erkeklerine, hatta kendine atfettiği bir nitelemedir; ilk romanlarından son romanına kadar da türevleriyle romanlarda işlenir[2].

1.2. Norm Karakterler

Esma

Kırk yaşındadır Bekir'le 17'sinde evlenmiştir. Fizik olarak zayıf bir kadın (s. 194) olmasına rağmen Bekir karşısında dik durur. Ona ilk itiraz eden, söyledik-

1 Bknz Topçu Ü. (2012) "Cengiz Dağcı'nın Hatıralarda'sı ve Anneme Mektuplar'ında Metinlerarası İlişkiler", Erdem, S. 61, s. 59-81

2 Bilindiği gibi "iye" de sahip demektir. Safiye/ İye de genç bir hanımdır ve Anneme Mektuplar'da Ayşe gibi Kırım'ı temsil eder.

leriyle onu bazen yumuşatmaya bazen harekete geçirmeye çalışan, odur. Bekir'in toprak konusundaki takıntısından rahatsızdır; onu dirençsiz bulur, onun içine kapanmasını bağrış çağrış engellemeye çalışır (s. 63). Remzi'yi sever ve onun iyi bir damat olacağı hususunda da kocasına karşı çıkar (s. 64), onu ikna eder. Bütün bu güçlü kadın imajı Ayşe evden gitmesiyle sarsılır; bundan sonra kendini kırktan yetmişe çıkmış gibi hisseder.

Cahildir; kızının fotoğrafını gösterip tanıttığı Karl Marks'a Kara Mala diyen odur; üstelik "komolizma"yı insan zanneder. Ancak eserde değer temsilinde önemli bir rol oynar. Sabah işin bereketi çok olur, diye kocasını erkenden kaldırır. Bazen Bekir buna kızar "Bereket saçı uzun doğmuş. Erkek doğsaymış Sultan Hamit'i bastıracakmış." (s. 76) diye söylenir.

İvan ve babasının eve geldiği akşam rüyasında anne babasını görür, onlar tarafından "Hayırsız evlatlar" diye suçlanmıştır. Bunu Bekir'e anlatır, ama onların gitmesi konusunda çok da ısrarcı olmaz. Süreç içinde Kara Mala ve İvan'ın evlerine uğursuzluk getirdiğini önce o dillendirse de (s. 107) o da merhametine (saflığına) yenik düşer; İvan'ı kovmaya hazırlanırken çamaşırlarını yıkayıp yolluk hazırlar (s. 113).

Yukarıda da söylendiği gibi inançlıdır; sık sık dua eder. İvan yaralanıp eve geldikten sonra Esma, ev işlerinden sonra Kur'an okurken İvan dâhil herkese, özellikle de komolizma'nın iyi bir şey olmasına dua eder (s. 206).

Esma'nın aslında gücünü de dik duruşunu da Bekir'den aldığı Bekir öldükten sonra ortaya çıkar; kızının yanına gider. Evlerine Rus'ların yerleştiği haberini aldığında sessizce bir köşeye çekilir. Bunlara engel olacak kendisini teselli edecek, kimsesi kalmamıştır; Tanrıya sitemle yetinir (s. 38).

Ayşe

Romanın en önemli norm karakterlerinden biridir. Bunu yansıtacak şekilde eserde kişi tasvirlerine pek yer verilmezken Ayşe birkaç yerde tasvir edilir;

> *"Ayşe'de bir bayram hali vardı bu akşam. Yeşil, ipek entarisinin içinde genç vücudu; yeşil Kırım dağlarının en tenha, en sakin bir yerinde yapayalnız büyümüş genç bir çam ağacı gibi sağlam, nazlı ve tazeydi. İneğin başına dayadığı nazlı ve yuvarlak, kırmızılığı olgun elmalardaki gibi parlak yanaklarından uzun siyah kirpikleri arasında kor gibi yanan gözlerinden, ateşli dudaklarından yaşamak özlemi fışkırıyordu. Kırım'ın her mevsimi nasıl güzelse Ayşe de öyleydi. Hem gülerken güzel hem ağlarken."(s. 18)*
> *"Yalnız Ayşe farklıydı onlardan. Evin biricik kızıydı. Kumral, parlak saçlı Ayşe; akşamları annesi yanaklarına, ellerine, ak gerdanına kolonya sürdüğü için bir gül gibi kokulu ve tazeydi. Belki sofada çiçeklerin, salkımların*

altında uzun uzun oturarak bir şehir kızı gibi gazete okuduğundan iyiyi kötüden ayırt ediyor, kötülüklere üzülüyordu. Köyün toprağı, güneşi ve havasıyla beslenmiş, büyümüş, sağlam vücudunda ince bir ruh gelişmişti. Çabuk heyecanlanır, heyecanı geçtikten sonra oturur, dizlerini kollarıyla sararak sessizce ağlardı. Sessizlik uzadıkça kendini ölmüş de cennetteymiş gibi görürdü. Cennet kuşlarıyla oynaşır; denizin toprağın, dağların, köyünün saadet ve huzurunu gönlünde hissederdi." (s. 43).

Alıntılardan da anlaşılacağı gibi Ayşe'nin bu kadar özenle anlatılmasında onun Kırım'a benzetilmesinin payı vardır. Bu onun romanda sembolik bir değer üstlendiği anlamına da gelir.

Ayşe, mutlu bir genç kızdır; zaman zaman keyifle çoban türküsü söyler Roman boyunca söylenen türkülerde Anadolu türkülerinden sesler vardır (s. 21/42).

Köy gençleri okul özlemi çeker. Onlar içinde Ayşe farklıdır; bulduğu her gazete parçasını okur, öğrendiklerini ailesiyle paylaşır. Gazetelerdeki kolhozlaştırma haberleri Karl Marx bilgilerini paylaşarak süreci daha formal ağızdan aktaran da odur. Komolizmayı (Komünizm) Rusların değil bir Alman'ın, Karl Marks'ın bulduğunu söyler ve gazetedeki fotoğrafını ailesine gösterir. Bu hâli içten içe babasına gurur vermesine rağmen kızını bilgiçlikle suçladığı da olur.

Gençtir ama köy hayatının zorluklarının farkındadır; babasının çok çalışmasına, genç yaşta belinin bükülmesine, acır. Şehirde yaşasalar daha rahat olup olmayacaklarını düşünür (s. 45).

Uyanık, açık görüşlüdür: Ailesinin de inandığı bazı şeylerin doğru olmadığını onlara söyleyen Ayşe'dir. Hıristiyanlarla bir evi paylaşmanın eve uğursuzluk, cin getireceği fikrine karşı çıkmak için Gaspıralı, Çelebican, Cafer Seydahmet'in Hıristiyan okullarında okuyup milletlerine faydalı birer insan olmalarını örnek gösterir (s. 74).

Bahçelerindeki yabancıları gördüğünde önce onların Rusya içlerinden kır bayır gezmeye gelmiş Rus turistler olabileceklerini düşünür; ancak iki gün önce okuduğu kolhozlaşma haberi de aklına gelir (s. 119).

Bekir'in Esma'ya, Enver'in Zarife'ye duyguları çok nahiftir; ancak yazar bunların aşk olarak yorumlanmasına imkân vermez. Onun için eserde aşkı anlatan kısa tahlil Ayşe üzerinden aktarılır;

"Bu sabah, onun gönlüne bir şey girmişti; tatlı, kıymetli bir şey... Bu sabah, hayatındaki bütün sabahlardan bambaşkaydı, hepsinin en iyisiydi.

İçine, nerden geldiğini bilmediği tatlı, hoş duygular doluyor, bütün benliğiyle bir kuş gibi hafifliyor, uçup Gelinkaya'ya konmak, ötüp sevincini dünyaya bildirmek istiyordu. Ayşe hiç kendini bu derece ferah hissetmemişti. Hayatında çok tatlı, çok hoş bir şey olmuştu. Neydi? Pekiyi bilmiyor, ama seziyordu." (s. 40).

Öte yandan temsil ettiği değer itibariyle Ayşe, bu aşkın savunucusu konumunda gösterilmez; ne annesine ne babasına duygularını açar.

Romanın başında bu nahif hâli ve komşu delikanlısıyla yakınlaşması dile getirilen Ayşe'nin trajik kaderi Kızıltaş'ın kaderiyle örtüşür. Zira başlangıç durumunda mutlu ve hayat dolu olan Ayşe, İvan'ın saldırısıyla değişir. İvan, babası Yalta'ya alışverişe gittiğinde bastıran yağmurla tütünleri toplamaya koşan Ayşe'ye saldırır(s. 163). Daha önceki hayatında birlikte yaşadığı Anüta ile Ayşe'yi eşleştiren İvan, kendinden geçmiş hâlde onu hırpalar; güç bela elinden kaçtığında bu saldırıyı "nasıl olsa" tekrarlayacağını söyleyerek kendini teselli eder.

Saldırı sonrası Ayşe güç bela annesine İvan ismini söyleyerek bayılır; kendine geldiğinde şoktadır; konuşamaz, kimseyi tanımaz gibi tavana bakar (s. 171). Onunla konuşmayı Seydali dener; yanından ayrıldığında Seydali'nin söyledikleri de saldırıyı açıklamaktan çok müsebbiplere işaret eder. İvan ve babası; eve uğursuzluk getirmiş, Ayşe'nin hastalanmasına sebep olmuştur (s. 172).

"Ayşe uyandı... Dünkü diriliğinden eser kalmamış, solmuş, sararmıştı. Odaya giren, kapının yanında durarak kendisini derin bir acıyla seyreden annesine baktı. Beyaz yanaklarına düşen yumuşak saçlarını elleriyle arkasına götürdü, gülümsedi, annesine doğru ilerledi. Annesinin beline sarıldı, başını annesini göğsüne dayadı Ağlamadı, beraber sofaya çıktılar.

"Başı, vücudu yorgundu Ayşe'nin. Kalbinde de bir ağırlık vardı. Dünü hatırlamıyordu, hatırlamaya kuvveti yoktu. Denizde oynaşan güneş ışınlarına baktıkça içinde bir his, ona dünkü yağmuru, bulutları, fırtınayı hatırlamanın lüzumsuzluğunu söylüyor, o da etrafındaki güzelliklere bakarak dünün bir rüya, azaplı bir rüya olduğuna inanmak istiyordu." (s. 177).

Ayşe o akşama kadar baba evinde etrafı dolaşır akşam yol için istenen arabayla İvan'ın eve geldiğini gördüğünde eve sığamaz hale gelir; annesine "Beni Remziye verin diye yalvarır."(s. 177).

Aileler bu isteği hemen yerine getirir. Ayşe gidince ev âdeta ıssızlaşır (s. 179); ama yaşanan bütün acılar gibi yenilerin gelmesiyle bu acı da önemsizleşir.

İvan ise saldırı sırasında söylediğini yapar ve bu defa Ayşe'nin eşini hedef alır. Bu, daha sinsicedir; babasının cenazesi için kendine yardıma çalışan "saf" delikanlı Remzi'nin uçurumdan yuvarlanmasına sebep olur. Evet İvan'ın tahmin ettiği gibi herkes bu olayı kaza zanneder, ama Ayşe'nin daha da fazla içine kapanması, baba evine dönmeme ısrarı onun böyle düşünmediğine işarettir. Annesiyle bile konuşmaz; Gelinkaya etrafında dolanır, gelir gözünü karanlığa dikip oturur. Annesi, babası hatta kayınpederi evine dönebileceğini söylese de hiç birini duymaz. Hatta, "İvan yok diye beni kandırmayın bekli babam beni İvan'a vermek ister." diyecek kadar güven duygusunu kaybetmiştir.

Bir süre sonra Esma, babasına Ayşe'nin hamile olduğu haberini verir. Hamilelik Ayşe'nin umutlarını yeşertir, yeniden hayata sarılır. Babası da çok sevinir, doğum yapmak üzere olan Macik'e artık onun bakmasını ister. Aileye bu doğumlar, bir umut aşılayacaktır.

Karnında bebeği büyüdükçe;

> *"Ayşe'nin içine bir sevinç doğuyordu. Çabuk darılmıyor, üzülmüyor, sağdan soldan duyduğu: 'Bekir'in evinden askerler gittiler, ama yerlerine başka Ruslar geldi. İvan sofayı kesti, avluyu tam takır bıraktı.' gibi sözlere pek kulak vermiyordu. Günden güne güzelleşiyor, gönlünde kendine vergi yeni bir bahar, yeni bir hayat doğuyordu sanki" (s. 384) "Remzi sana bir oğlan doğuracağım; sağlam, gürbüz, kuvvetli! Dağ gibi sarsılmaz, demir gibi yılmaz; Cora Batır gibi korkmaz, Alim Aydamak gibi yurtsever."* (s. 412).

Bilindiği gibi Macik kaçırılıp kesildiğinde babası, umudunu tamamen yitirir ve uzun süre yaşamaz. Ayşe ise bu kayıptan fazla etkilenmemiş gibidir; başka bir ruh hâli içindedir: Babasının ölümünden üç ay sonra Ayşe baba evine gider, etrafı inceler; Sabri'ye çocuğunu babasının evinde doğurmak istediğini söyler. Sabri bunun zorluğunu anlatmaya çalışır; çünkü evde Ruslar vardır ve İvan gittikçe güç kazanmaktadır (s. 383). Bunun kafasına koymuştur; sancısı tutunca evlerine gidip orada doğurmayı ve çocuğu alıp eve dönmeyi epey zamandır planlamaktadır (s. 413). Yazar o günü ayrıntılı bir şekilde anlatır;

> *"(B)abasının evinden ayrıldığından günden sonra yaşadığı hayat bir hiç!" (...)"Ayşe'nin baba evine, baba toprağına ihtiyacı vardı. Hemen şimdi baba toprağı üstünde durmaya, o toprağı tutmaya, elleri arasına almaya, öpmeye, öpe öpe gönlünü o toprağın sevgisiyle, baba evinin hoş kokusuyla doldurmaya ihtiyacı vardı. Bunu yapmazsa ölecekti, mutlaka ölecekti."* (s. 441).

Doğum sancıları başlayınca karların içerisinde gecenin karanlığında sürüne sürüne evine gidermeye çalışırken yolda yine Selim'le karşılaşır; önce onu yanından göndermek ister, ancak doğumu tek başına yapamayacağını düşünerek bu fikirden vazgeçer. Bekir'in evinin ahırına giderler. Bebeğini doğduğunda Selim'i çağırır; ona utanmamasını, olanların kendilerinin değil çağın suçlu olduğunu söyler. Kendi gücü olmadığı için ondan bebeğin göbeğini kesip bağlamasını ister. Kesecek bir şey bulamayınca Selim dişleriyle göbek bağını keser. Ayşe, bebeği Selim'e teslim ederken, "Kaç Selim, kaç! Akmescit'e kaç. Yavrum sana emanet! Yalnız bir şey istiyorum senden: Adı Alim olsun! On beş, on altı yaşını bulunca ona nasıl doğduğunu, nerde doğduğunu, kimin evladı olduğunu anlat." (s. 443) der ve babasının intikamını almasını söyler; hatta "*Almazsa lanet olsun.*" der[3]. Bu süreç, romanda Enver gibi Ayşe'nin de bir var olma/ varlığı sürdürme bilinci/ direnci/ mücadelesi içerisinde olduğunu gösterir. Enver, bu direniş adına kendini yok ederken Ayşe muğlak da olsa arkasında bir umut bırakmıştır.

Benzer bir misyonla Selim eski bir hayatı kaybetmiş, yenisini bulmuş gibi içi umut dolu atı Arkaban'ı alıp, çocuğu bir kürke sararak köyden uzaklaşır.

Ayşe final sahnelerinin birinde İvan'a benzer iki asker tarafından sürüklenerek köy içine getirilir; annesi Esma saçlarını yolarak onlara doğru koşmaktadır. Seydali onları görünce dua edin, diye bağırır (s. 446). Romanda onların akıbetleri açık bırakılır.

İvan'ın saldırısının vahşetini katlayan şeylerden biri "oyna Tatar kızı" ifadesidir; bu ifade İvan'ın ağzında başka, sembolik düzlemde başka bir değer ifade eder. Romanda olayların akışı içerisine gizlenen bu listelemeden de anlaşılacağı gibi Ayşe sadece Tatar kızlarını değil bütün Kırım'ı temsil eder. Nereye gittiği belli olmayan yeni doğmuş bebeğini geride bırakarak bütün güzelliğini, geleceğini, hatta belki hayatını Rusların elinde kaybeden Ayşe'nin akıbeti, Kırım'ın akıbetidir; geleceğe kendi gibi akıbeti belirsiz bir oğul bırakan aslında Kırım'dır.

Enver

Onlar da İnsandı'da "norm karakterlerin" (Şahin, 2009: 187) önemlilerinden biri de Enver'dir;

> *"O da korkusuzdu. Yirmi yaşında babasını kaybetmiş, iki yıl sonra annesini gömmüş, yirmi beşinde Seydali'nin büyütmesi Zemine'yle evlenmiş." Esma'ya göre komşusu "altın gibi bir insan"dır* (s. 31).

3 Alim Aydamak efsanesi ve Dağcı anlatımları için bknz: Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (2017) "Cengiz Dağcı'nın Romanlarında "Alim Aydamak Efsanesi"Nin Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme" Cengiz Dağcı Bildiri Kitabı 251-256

Yaşı otuza yaklaşmasına rağmen, genç çamlar gibi sağlam bir vücuduyla baştan itibaren Ruslara net olarak karşı durur: "Rus sözü edildi mi yüz sene evvel doğmuş eski Tatar olurdu âdeta. O zamanların Tatarları başlarını dik tutarlar, Ruslara iğrenç bir şeye bakar gibi yüksekten bakarlardı." (s. 207) Romanda normatif olarak Kırımlı bilincini temsil eder; etrafını gözlemler ve gerektiği yerde müdahil olur; daima uyanık ve tetiktedir. Bekir'e göre daha genç olmasına rağmen söylemek istediklerini sakınmadan söyleyen biridir (s. 14). Arkasından konuştuklarını Bekir'in yüzüne de söyler, gerektiğinde ona arka da çıkar.

Onun da bir "saf" tarafı vardır: "Bu topraklar Müslüman toprağıdır, gâvur memleketinden gelen ağaç, kök tutmaz burada." (s. 86) düşüncesiyle Rusların bu topraklara tutunamayacağına inanır.

Sadece Kırımlılık bilinci değil, Türklükle ilgili tarihsel sürece de ilgili olduğu anlaşılır. Kızılkaya'nın devrilip devrilemeyeceğiyle ilgili soruya cevabı uzaklardan bir örnekle verir: "Devirirler, barut sağ olsun. Türkler Çanakkale'de koca İngiliz gemilerini batırdılar. Fazla barutları olsaydı İngiltere'yi bile batırırlardı." (s. 156).

Öngörülü, tedbirlidir; köydeki İvanların sayısının giderek arttığını ve hırsızlıkların bundan çoğaldığını düşünür. O zaman kadar buna ihtiyaç hissetmemişlerdir; ancak artık kilide ihtiyaçları olduğunu o dile getirir (s. 182). Rusların ne yapmak istediğini izlemeye çalışır; türme(hapishane)nin kendileri için yapıldığını bilir (s. 183).

Bütün felaketleri dua ile savuşturmaya çalışan komşularına kızar; "Yeter yeter dua değil! Ne zamandan beri dua ettik. Daha ne vakte kadar?" (s. 446) diye sorar. Bu isyan aslında bu sürece sessiz kalındığını bütün romanlarında aktaran Dağcı'nın isyanıdır. Romanda çoğu yerde Enver'le yazar arasında bu kinaye mesafesinin daraldığı görülür: "Niyazi'yi aftanabil tepti"ği anlaşıldığında Bekir ona çocuğunun öldüğünü çok zor söyler. Enver'se insanların acıyı sadece onun acısı görmesine şaşar: "(B)unlar da Tatar ama senin gibi değil onlar, onlar uyuyorlar. Felakete bile uyuyarak gidiyorlar. Sen onlar gibi olma." diye tembihler. Niyazi onun tek çocuğudur ve onu çok sevmiştir (s. 240); buna rağmen onun kaybının daha büyük bir şeye işaret ettiğini görebilmiştir. Onun için Niyazi'yi atalarının yanına uğurladığını düşünür. Bir tahta alıp Ay yıldız yontar ve bunu oğlunun mezarının başına dikmeye gider (s. 241). Bahçede İvan'la karşılaşır ve İvan böyle bir günde ondan arabasıyla yol çalışmasına katılmasını ister. Enver umursamadan yoluna devam ederken İvan'ın sesi kulaklarında yankılanır. "Oğlunun mezarına gidiyorsun ha. Bir sene sonra burada mezar da kalmaz, hoho, her şey hökümetin olacak." (s. 243) Enver peşinden tarlaya giren İvan'a

"Girme seni öldürürüm!" diye bağırır. İvan, "Girerim ben mezarlığa, girerim" diyerek uzaklaşır (s. 244). Bunların hepsi aslında büyük sona (Kırım'ın sonuna) dair öngönderimlerdir. Niyazi'nin ölümüyle köyde can kayıpları başlar; Ruslaın zulmü de açıktan hissedilir. Nitekim o günün akşamüstü Rus askerleri köyü sarıp Battal'ın Enver'i, Seydali'nin Sabri'yi, Çilingir'in iki oğlunu alıp hapse götürürler (s. 246). Onları bu hapisten depremde türmenin yıkılması kurtarır ve bu süreçte Kızıltaşlılar ilk defa Rus askerlerle karşı karşıya gelir; ancak çatışmak yerine geri çekilirler.

Bekir'in ölümünden sonra onun evine İvan ve askerlerin yerleşmesi, Enver için işlerin nereye gittiğine dair bir kanıttır. Köyde kolhoza karşı tepkileri de o yansıtır: Bir eşeğin boynuna asılan tabelada "geberirim açlıktan ama kolhoza girmem" yazdığını; çocukların bir tavuğu astığını sorunca da her ailenin kolhoza on yumurta verme zorunluluğunu duyan tavuğun on yumurta yumurtlayamadığı için kendini astığını söyler. Bunlar, Kırımlıların eylemsizliğine Enver'in (ya da yazarın) ironik göndermeleridir.

Köyün boşaltılmaya başlandığını öğrendiğinde (s. 398) sıranın kısa sürede kendine de geleceğini anlar; Ruslardan silahlarını alarak arabasına beş sandık barut yüklemelerini ister (s. 408). Köylü ona kaçmasını söylediğinde onun mesajı köylüye değil bütün Kırım'adır;burada konuşanın yazar olduğu çok daha net hissedilir;

> *"Kaçmam diyor kaçmam! Yeter artık, yeter! Ne zamandır kaçtık, yurdu terk ettik, siz de kaçmayınız, gidin, gidin! Kırım'ın sevgisini, Kırım için dökülen kanları, gözyaşları, Kırım'ın acısını beraberinize alın, kalplerinizde götürün! Türk dünyası geniştir, gidin! O güneşin doğduğu yerlerde kalplerinizi Türk kardeşlerinize açın, söyleyin onlara: Biz hayatta hıyanetlik nedir, küfür nedir bilmedik, deyin. Hak ve adalete inandık deyin. Çalmadık, yakmadık, öldürmedik, düşmanlarımızın her zulmüne katlandık, deyin. Düşmanlarımızı da insan sandık, ama başımıza neler getirdiler, deyin."* (s. 447)

Bilindiği gibi yazar romanın sonuna eklediği notu da kitaba ismini veren onlar da insandı, diyerek sonlandıracaktır.

Eserde Bekir, kendi adına konuşur, acısı kendi acısı kayıpları kendi kayıplarıdır; nitekim bu acıyla kendi toprağına karışır. Oysa Enver baştan itibaren ötekiler adına da konuşur; yaklaşan tehlikeyi o haber verir. Evlerimizi korumaya alalım, kapılarımıza kilit takalım, der. Kendi zaten ölecektir; evini onlara teslim etmemek adına evini havaya uçurması ve son mesaj da bununla ilgilidir. Karısı, "Enver'im sen benimsin." deyince "Senin değil, bu toprağın."... "Bilin ki

yavrularınız bir gün geri dönecekler, gelinciklere bakıp bizi hatırlayacaklar. Bu toprağın, bu yurdun, kıymetini bizden daha iyi bilecek, onu bizden daha çok sevecekler." (s. 448) cümlesi roman kurgusunun dışında bir ön gönderimdir.

Dağcı'nın en aktif karakteri Enver'in de tek bir Rus'u öldürmek yerine kendini ve evini yok etmesi, karakterin işlenişine aykırı bir "saf"lık kabul edilebilir.

Romanda Kırım'ın yerli halkını temsil eden diğer kişiler de çoğunlukla norm karakterdir. Kırımçak denen Yahudi kökenli Çıfıt Levi ve Ermeni Kavakyan; ticaret işlerinin Kırımlılarda olmadığını aktarır. Bir diğer yönleriyle yüzyıllarca birlikte yaşamanın sıcaklığına rağmen kendilerinin etnik, dini kimlikleriyle tanımlanmasından duydukları rahatsızlıkları ifade ederler. Romanın sonunda Levi şahsında Bekir'in onları da Kırım'ın asli unsuru olarak gördüğü anlaşılır. Nitekim Rus istilâsında onlar da mağdur edilir, yurtlarından ayrılmaya zorlanır.

Diğer Norm karakterler Seydali, Çilingir, köydeki dayanışma ve dostluğu yansıtırlar; bu karakterlerin baba adlarıyla anılması, Türk isim verme geleneğine uygundur. Seydali hayvanların dilinden anlayan, komşusu darda olsa koşan; Çilingir daha kendi menfaatini gözetir gibi olsa da bundan suçluluk duyan ve telafi etmeye çalışan biridir. Roman sonuna doğru köylülere Komünizmin iyi yönlerini anlatmayı deneyen Tatar genç de Kızıltaş köylülerinin; Ayşe'nin bir türevidir; onlar saflar köyünün dokusunu tamamlamak üzere seçilmiş karakterlerdir. Çilingir'in oğlu Selim; fon karakter gibi görünse de hem Bekir'in Macik'in öldüğünü öğrendikten sonraki şok hâlinde onu evine taşıması hem Ayşe'nin bebeğinin doğumuna yardımı, daha sonra bebeği alıp köyden kaçırması ile bir norm karakter olduğunu gösterir.

1.3. Kart Karakterler

İvan

Korkmaz, ben'in ontolojik varlığının sınırladığı ve üzerinde hâkimiyet oluşturmaya kalktığı için öteki, bir tehdide dönüşür (Korkmaz 2016: 21) diyor; romanda Korkmaz'ın tanımladığı şekilde ötekini temsil eden İvan aynı sebeple de "kart karakter"dir (Stevick 2004: 178). Diğer kart karakterler Kara Mala ve Vasili Dimitroviç 'tir. Kara Mala daha fondadır, İvan ise romanın başından sonuna aktiftir.

Rus figürünün/ötekinin romandaki yansıması odur. Gökçek'e göre adının İvan oluşu da tesadüfî değildir; İvan, hem en yaygın Rus isimlerinden biridir hem de okuyucuda "Korkunç İvan" imgesi ile birlikte daha etkileyici olabilmektedir (2017: 132).

Başta, perişan hâlde köye gelişleri tasvir edilir;

> *"Yirmi beş yaşında, sakallı, sarı seyrek saçları takke gibi değirmi kesilmiştir; saçlarının uçları kaşlarına, kulaklarına sarkar. Ömrünün yarısı açıkta yatmış gibidir. Kızıltaş onu çarpar; ilk defa böyle memleket görmüştür. İnsanlar da hayvanlar da evler de başkadır "(A)cayipti bu Müslüman toprakları."* (s. 79).

Çok konuşmazlar, babasının korkmamasını söylemesinden başlangıçta yabancı bir memlekette olmanın tedirginliğini hissettikleri anlaşılır; ancak bu çekingenliğin bir maske olduğunu anlatacak şekilde İvan "Kimseden korkmam ho ho." sözlerini roman boyunca sık sık tekrarlar.

Verilen her işi hızla yapmaları Bekir ve ailesinin güvenini kazanmalarına sebep olsa da hem Bekir cephesinde hem İvan cephesinde işlerin kısa sürede değiştiği görülür. Bekir bir defa evinden uzaklaştığında ve İvan'ın korkunç yüzü ortaya çıkar. Saldırdığında "Oyna Tatar kızı." diye zorlamaya çalıştığı Ayşe, emirlerine uymayınca (s.162) ona vurmaya başlar. Artık ismi ne Ayşe ne Tatar kızı'dır. Anüta diye seslenir ona. Anüta, Rusya içlerindeki hayatından hatırladığı bir isimdir. Poltava'da bir beyin evinden sokağa atılmışken bir hafta sokaklarda ağladıktan sonra bir kış gecesi İvan'ın "zemlanka"sına (kulübe) sığınmış; dokuz ay İvan'ın dayak, zorbalığına katlanmıştır; ancak bir çocukları olunca İvan ondan soğur. Onu zemlankada bırakıp babasıyla şehri terk etmiştir (s.113) Anüta, romanda İvan tipine gerçeklik kazandırmak için seçilmiş bir ayrıntıdır. Kendisine sığınan bir Rus da olsa ona karşı zalim davranabildiğini göstermek için oluşturulmuş gibidir.

İvan muhatabını hırpalamaktan zevk alır: Ayşe'yi perişan, çamurlar içerisinde, zavallı hâlde yatarken görünce kendine gelir; bir duvarın dibine büzülür. Bu arada Ayşe'nin kaçtığını fark edince "(Z)alimliğini tam anlamıyla gösteremeyemiş olmasına esef eder gibi, çirkin bir gülüşle güldü(...)'Sen benim önümde yine oynayacaksın, Tatar kızı!' dedi." (s.163) Daha sonra yaptıkları aslında anlık değil planlı hareket ettiğinin işaretleridir.

Ayşe'ye saldırması romanın dönüm noktalarından biridir. Eserde bu süreç bilerek muğlak bırakılır; bu namusa, iyiliğe yöneltilmiş alçakça bir saldırıdır. Karşılığında beliren büyük öfke, büyük bir saflıkla bastırılır; İvan'ın "ev"den uzaklaştırıldığı sanılır; yol çalışması için her evden bir araba ve çalışacak adam istendiğinde Bekir onu gönderir. Bu saldırının hemen arkasından kayıplara karışan İvan'ı Rus Yegorof, taş taşıyacak ekibin başında görevlendirir (s.174). Artık Bekir'in değil Yegorof'un adamıdır.

Yeni İvan pasif değil aktif; hatta saldırgandır. Sabri ile tartışırlar ve Sabri başını yarar (s.189). Bütün köylü üzerine yürür; ne var ki anlaşılmaz şekilde yerde baygın halde gördükleri İvan'ı tedavi için eve getirirler. Öldü mü diye soran komşularına Bekir;

> *"Ölür mü cenabet. Domuzotu gibidirler bunlar, tükenmezler. Evime götürmemeyim de ne yapayım? Temizlemekle tarlanı ayrık otundan kurtulabilir misin? Temizlersin, temizlersin, ellerin kesilir, tırnakların çatlar, bel ağrısından sabah akşam inlersin, tarlayı temizleyip bitirdiğin sanırsın, yorgun argın kerevete uzanırsın, tütünü temiz toprağa ektim diye sevinirsin. Ama tütünler boy vermeye başladı mı, bakarsın zavallı sapı ayrık sarmaya başlar. Bu Rus dediğin hınzırlar da öyle işte!"* (s. 197).

demesine rağmen iyileşme sürecindeki uysal hâlleriyle Bekir'de tamamen değişip iyi bir olduğu izlenimi uyandırır.

Babası bile yeni konumunda kendini arayıp sormayan oğlundan mustariptir; nitekim depremde öldüğünde cenazesi konusunda da İvan duyarsızdır, nereye gömülse onun için fark etmez. Bekir'in yönlendirmesiyle Remzi'yle cenazeyi taşıyıp Rus mezarlığına götüreceklerdir. Bir güzergâhta bir noktada yol çok dar ve uçurum kenarındadır. O geçitte köylü bir sigara yakıp, dua edip yeniden yola koyulduğu için (saf) Remzi, İvan'a bir sigara verir; onu almaz, cebinden puro çıkarır, yakar. Yolun halini pek âla tartar ve kendi arabayı kullanamıyormuş gibi yapıp Remzi'ye arabanın kontrolünü bırakır, sonra da hayvanları ürkütüp Bekir'in iki atı, Remzi, babasının cesedinin hep birlikte uçurumdan yuvarlanmalarına sebep olur. Planı nettir; nasıl olsa iki ağlasa Bekir de köylü de olayın kaza olduğuna ikna olacaktır (s. 273). Romanda bu öngörü tartışılmaz.

Yeni bölümde Kırım'a yanaşan vapurdan inerek limana çıkan Rusların arasına karışır; bundan sonraki süreçte o Rusların Kırımlılardan boşaltılan köylere yerleşmesinde aktif rol alacaktır.

İronik bir karakterdir; çünkü başlangıç safhasında bön bir Rus olarak çizilmişken Kızıltaş köylülerinin zaaflarını çözmüş, onlara saldırmış, topraklarının ellerinden alınmasında aracı olmuş, finalde o toprakların mihmandarı olmuştur. Kızıltaş köylüleriyle İvan romanda rolleri değişir. Kendi varlık bilincinde olmayanların her şeyi(namusu/ vatanı/ canı)ni yavaş yavaş bilinçlenen bön İvan almıştır. Bu noktada saflıkla bönlük ironik bir şekilde yer değiştirir.

Kart karakterlerden biri olan Vasili Dimitroviç, sadece devletin ceberut yüzünü temsil etmek üzere romana yerleştirilmiş gibidir. Ona göre Kırımlılar, "Rusya hudutları içinde yaşamalarına rağmen Kırım topraklarını kendi öz toprakları, Tatar toprakları sanıyorlar." Onlara karşı "İnsaf, merhamet denen şey

biz Bolşevikleri için hem ayıp, hem tehlikelidir." (s. 423); nitekim bu kararlara direnen olursa onları sürmekten, öldürmekten söz eder (s. 426).

1.4. Fon Karakterler

Romanda fon karakterler, gerçeklik duygusunu besler. *Onlar da İnsandı*'da Enver'in eşi Zemine, Seydali'nin oğulları Remzi ve Sabri; romanın fon karakterleridir. Aynı şekilde İvan'ın babası Kara Mala, Anüta, Ermeni Gazeteci de olumsuz fon karakterler arasında sayılmalıdır.

Genel olarak eserin tematik dokusunda anlatı kişileri, önemli bir işleve sahiptir. Bunu Kora şemasında gözlemlemek mümkündür:

ONLAR DA İNSANDI	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIT DEĞER
Kişi Düzeyi	Bekir, Ayşe, Enver.	İvan, Kara Mala, Yegorof.
Kavram Düzeyi	Vatan/toprak sevgisi/aile, komşuluk, dayanışma, var olma	İkiyüzlülük, nankörlük, el koyma/işgal, yok etme.
Sembol Düzeyi	Macik, Bekir ve Enver'in evleri, toprak	Asfalt yol, deri ceket.

Romanda ortaya çıkan değerler dünyası, roman kişilerinin entrik kurgu ve dramatik aksiyonu üzerindeki etkileri sonucu oluşur. Roman, başkişisi Bekir'in yaşam trajedisi üzerine kurulur. Başkişi Bekir'in roman boyunca yaşadığı değişim ve dönüşümler, karşıt değerler dünyasının kişiler düzleminde görüntüsünü oluşturur.

SONUÇ

Klasik roman kurgusu içerisinde bir Kırım köyünde yaşananları konu alan roman, kolhozlaşma sürecinin insanların hayatını teker teker nasıl değiştirdiğini yansıtır. Eserde sosyal, ideolojik bir söylem yerine bireyler ve onların yaşadığı kırılmalar anlatılmıştır.

Süreçte özne, Rus yayılma siyasetini temsil eden İvan; nesne konumunda olan ve süreçte hemen hiçbir şeyi değiştiremeyen Kızıltaş köylüleridir. Cengiz Dağcı romanları üzerine çalışan Şahin'e göre "Özellikle Kızıltaş köylüsünün genel özellikleri verilirken idealize edilmiş bir köylü görüntüsü, hemen hemen idealize edilmiş insanlardan oluşmuş bir cemiyet çizilmiştir." (1996: 411) Onları temsil eden isimler, köyü ve küçük ailesi dışında hiçbir şeyi olmayan Bekir ve hayata umutla bakan Ayşe'dir. Maruz kalma hâlini açıklayabilecek basit bir hayatları vardır; bu basit hayat ve sınırlı gelecek tasavvurları; eserde onların trajedisini büyüten bir tezat yaratır. Çalışkan, üretken, iyi niyetli, saf bu insanlar

niçin cezalandırıldı; sorun, iyi olmak mıdır, sorusu onların şahsında zihinlere kazınır.

Eserleri ve hayatı üzerine çalışmalar yapan İbrahim Şahin, Dağcı'nın eserlerinde hep aynı resmi yansıttığını ifade eder: "Bu resim, maruz kalan, mağdur olan, ama bizimle beraber sorgulayan ve sorgulamamızı isteyen bir resimdir. Dağcı, yazı hayatı boyunca değişik tür ve isimlerde olsa da daima tek bir sorunun cevabını aramıştır: Neden?" (2014: 65). Kızıltaş, cezalandırmanın olmadığı bir cennettir; buradaki insanlar sinirleri alınmış saf, cennet kişileridir. Bütün küçük çekişmeler bir araya gelindiğinde unutulur; ütopik bir iyilik hâli hakim olur. Başlangıçtaki kozmostaki saflık; finalde, kaos ortamında saflık masumiyetini yitirir.

Cengiz Dağcı'nın en önemli özelliklerinden biri romanlarındaki otobiyografik yoğunluktur. Hatıralarında eserlerine dair açıklamalarda bulunan yazar, *Onlar da İnsandı* için "Kızıltaş insanlarının bütün özelliklerine sahip olan ben, romanın dili ve ifade gücüyle, onları ölü bir âlemden alıp yaşayan insanların aralarına götürüyordum." (1998: 246) diyerek eserdeki karakterlerin kendi hayatıyla bağını ifade eder. Esasen yapmak istediği de bu gerçekliği bilinir kılmaktır; ancak Bekir'in sahiciliği, duygularındaki derinlik, nihayet trajik sonu; *Onlar da İnsandı*'yı edebî yönü ihmal edilemez romanlar arasına sokar.

Gökçek, eserin son bölümünde tekrarlanan " 'onlar da insandı' mesajı(nın), yazarın bakışındaki bu insani ve evrensel bakışın ihmal edilmemesi gerektiği(nin)" bir işareti olarak okumak gerektiğini ifade eder (2017: 133). Saltık da bu son cümleyi, Dağcı'nın insanlarda iyi bir özün olduğuna inancının işareti olarak yorumlar (2017: 302). Yazarın bu eser gibi diğer eserlerinde evrensel mesajların olduğu doğru olmakla beraber buradaki ima, ifadeye ironik boyut katar ve asıl olan da bu ironik boyuttur.

Ayşe; Dağcı romanlarında çokça örneği görülecek kaybedilen cenneti/ Kırım'ı temsil eden genç kadındır; diğerleri gibi tazeliği gençliği güzelliği örselenir. Ancak yine diğer romanlardaki gibi var oluş çekirdeğini, motivasyonunu da o temsil eder. *Onlar da İnsandı*'nın karamsar sonu; Ayşe'nin (Kırım'ın) oğlu Alim'le dağıtılmaya çalışılır. Bu güçlü bir ışık değil, bir ihtimal olarak zihinlere asılır.

KAYNAKÇA

ÇONOĞLU, Salim (2017), **"Mekânın Belleği Ya Da Mekâna Tutunan Bellek- Şimdideki Hatırlayışlarıyla Sürekliliğini Sağlayan Yazar: Cengiz Dağcı", Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı,** Eskişehir, s. 86-91.

DAĞCI, Cengiz (1998), **Hatıralarda**, Ötüken Yay., İstanbul.

DAĞCI, Cengiz (2006), **Onlar da İnsandı**, Ötüken Yay., İstanbul.

ELİUZ, Ülkü (2017), "Kötülüğün Haritasında Kadın Olmak: Cengiz Dağcı Romanlarında Kadın Karakterler", **Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Eskişehir, s. 112-129.

GÖKÇEK, Fazıl (2017), "Onlar Da İnsandı Romanında "İyilik"–"Kötülük" Temsilleri", **Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Eskişehir, s. 130-133.

HASANLI, Sarvinaz (2014), "Cengiz Dağçının Milli Aspektler 'Onlar da İnsandı Romanı'", **Cengiz Dağcı Sayısı, Kardeş Kalemler**, s. 126-128.

KOÇ, Adem (2017), "Cengiz Dağcı'nın Onlar Da İnsandı Romanında Kolektif Bellek ve Folklor İlişkisi", **Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Eskişehir, s. 209-218.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yay., İstanbul.

ÖZARSLAN, Metin (2017), "Cengiz Dağcı'nın Romanlarında "Alim Aydamak Efsanesi"nin Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme", **Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı,** Eskişehir, s. 251-256.

SALTIK, Eylem (2017), "Cengiz Dağcı'nın Onlar Da İnsandı İsimli Eserinde 'Kötülük'", **Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Eskişehir, s. 295-303.

STEVİCK, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara.

ŞAHİN, İbrahim (1996), **Cengiz Dağcı Hayatı ve Eserleri**, Kültür Bak. Yay., Ankara.

ŞAHİN, İbrahim (2014), "Cengiz Dağcı'nın Kaynakları, Dili ve Üslubu", Cengiz Dağcı Sayısı, **Kardeş Kalemler**, s. 63-68.

ŞAHİN, Veysel (2007), "Roman Tekniği Bakımından Yaban", **e-Journal of New World Sciences Academy**, S. 2/3, s. 179-196.

TOPÇU, Ümmühan (2012), "Cengiz Dağcı'nın Hatıralarda'sı ve Anneme Mektuplar'ında Metinlerarası İlişkiler", **Erdem,** S. 61, s. 59-81.

TUNÇ, Gökhan (2017), "Cengiz Dağcı'nın Onlar Da İnsandı Adlı Romanında Ulusal Alegori", **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** C. 9, S. 19, s. 347-353.

KURTLAR SOFRASI ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Mehmet ÖZGER**

GİRİŞ

1925 yılında İzmir'in Menemen ilçesinde dünyaya gelen Attilâ İlhan, baba tarafından aslen Karslı olup babasının Menemen'de savcı olmasından dolayı Menemen'de doğmuştur. Attilâ İlhan'ın dedesi kadılık; babası ise bir süre savcı bir süre de avukatlık yapmıştır. Attilâ İlhan'ın babası Bedri Bey, aileden gelen kültürel birikimin de etkisiyle Halit Ziya'nın çıkarmış olduğu *Hizmet* gazetesinde şiirleri çıkan entelektüel, birikim sahibi bir insandır. Attilâ İlhan'ın annesi de Menemen'in saygın ailelerinden birine mensup Perihan Memnune Hanım'dır. Babasının görevi dolasıyla taşındığı Konya Ilgın'da sevgilisine yazdığı aşk mektubunda Nazım Hikmet'in şiirlerine yer verdiği için bir süre hapis yatar ve Türkiye'deki hiçbir okulda okuyamaz belgesi alır (İleri, 2002: 42-50). Daha sonra bu kararın bozulmasıyla İstanbul'da liseyi bitirip Hukuk Fakültesi okur. Üç defa Paris'e gider, bu ziyaretlerin sanatçının sanatsal kimliğinin gelişmesinde etkisi büyük olur. 1965'te yurda döndükten sonra Demokrat İzmir Gazetesi'nde sekiz yıl kadar çalışır. 1971'de Bilgi Yayınevi'nde yedi yıl editörlük yapar. 1980 yılında Yeni Ortam Gazetesi'nde, daha sonra Sanat Olayı, Milliyet, Güneş, Meydan ve Cumhuriyet gazetelerinde gazetecilik yapar. 11 Ekim 2005 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir (Özher, 2009: 23-30).

Babasının şair olması, eve gazete girmesi, annesinin roman okuyan bir kadın olması gibi etkenler de düşünüldüğünde yazarın kültürel anlamda zengin bir ortamın içinde yetiştiği söylenebilir. Nazım Hikmet'in şiirleriyle tanışması, sanatçının hayatının dönüm noktası olur. Nazım Hikmet şiirinden dolayı hapis

* Bingöl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. mozger@bingol.edu.tr

yatması, hapiste tanıştığı kişilerden etkilenmesi, daha sonra Nazım Hikmet'e özgürlük hareketine katılmak için Paris'e gidişi ve sonrasında yaptığı Paris seyahatlerinin ondaki tesirleri, olgunlaşmasında etkili olmuştur. Attilâ İlhan, ortaokul yıllarından itibaren roman yazma denemelerine girişir. Paris yıllarında Batı'yı tanıması ve sıkı okumalarını Marksist estetik ve diyalektik ile birleştirmesi sonucunda tarih ve toplumun değişik yönlerine ışık tutan romanları ortaya çıkar. Attilâ İlhan, Haldun Taner üzerine yazdığı bir yazıya Kemal Bilbaşar'ın farklı yaklaşımı üzerine, kendi toplumcu gerçekçilik yaklaşımını şöyle tanımlar;

> *"En basit ve en genel şekliyle toplumsal gerçekçiliği 'Son Havadis'te tanımlamıştım. Olduğu gibi aktarıyorum: Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir. Toplumsal gerçekçilik geçmiş çağlarımızın başarılı eserlerini koşulları içerisinde değerlendirmeyi ve bu eserlerden gereğince faydalanmayı; gerek Halk edebiyatımızı, gerekse Divan edebiyatımızın geleneğini iyice inceleyip anlamayı benimsediği; ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimini vermeyi düşündüğü için milli; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve amacın Mustafa Kemal'in tanımladığı anlamda 'memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak' olduğuna inandığı için milliyetçi; alaturka ve Osmanlı geleneğinin terk edilerek, ulusal koşullar içerisinde Batılı sanata ait estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının Batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmanın ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleşebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler, köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için toplumsal; toplumsal gerçekler her ne kadar acı ve ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur."* (İlhan, 2000: 129-130).

Attilâ İlhan'ın sadece romancı değil, aynı zamanda şair kimliğinin açar kelimeleri de bu tanıma uygundur. Şair, ilk eserlerinde Halk şiirinin (Çelik, 2007: 23), sonraki şiirlerinde ise Divan şiirinin unsurlarını modern şiir ile sentezlemiştir. Gerek şiirde gerekse romanda toplumcu gerçekçi yaklaşımı belirgindir. Bununla birlikte şiirde lirizm; romanda ise analitik, diyalektik ve sosyolojik taraf daha belirgindir. Her ne kadar birçok açıdan klasik toplumcu gerçekçiler ile benzer özellikler taşısa da o da Kemal Tahir gibi "sui generis" bir sanatçıdır.

Kurtlar Sofrası, Attila İlhan'ın 1963 yılında yayımladığı ancak yazımına 1954 yılında başladığı olgunluk döneminin ilk romanıdır. Sema Özher, yazarın romancılığını çalıştığı tezinde romanları dört başlık halinde incelemiştir: A. Toplumu Yabancılaşmış Aydın (*Sokaktaki Adam, Zenciler Birbirine Benzemez*), B. Toplumun Yanıbaşında Duran Aydın (*Kurtlar Sofrası*), C. Türk Toplum Hayatının İçindeki Aydın: "Aynanın İçindekiler" (*Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak, Dersaadet'te Sabah Ezanları, O Karanlıkta Biz, Allah'ın Süngüleri: 'Reis Paşa', Allah'ın Süngüleri: 'Gazi Paşa'*, D. İnsanın Üçüncü Cinsiyeti ve Toplum (*Fena Halde Leman, Haco Hanım Vay*) (Özher, 2009: 8-14). Yazarın Türk toplumunun kırılma noktalarını işleyeceği ve tarihsel-toplumsal diyalektik bakışının belirginleşeceği *Aynanın İçindekiler* üst başlıklı nehir romanların hazırlığı *Kurtlar Sofrası*'nda tamamlanır.

Kurtlar Sofrası, tamlama olarak kurt kanunu olarak da bilinen sürü olarak yaşayan kurtların çok aç kaldıkları zamanlarda gruba üye en zayıf üyeyi yemeleri olgusuna göndermedir. Kurtlar, çok iyi koku alan ve duyan, sürü halinde yaşayan, acımasız hayvanlardır. Attilâ İlhan da toplumcu gerçekçi bir yazar olarak bir yandan kapitalizmin Türkiye'ye girişine gönderme yaparken öte yandan evrensel planda kurtlar sofrasındaki Türkiye'nin bağımsızlığının gerekliliğine, aksi takdirde ise kurtlara yani sermayenin büyük balıklarına yem olacağına vurgu yapar.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi

Romanın temel kişisi, birinci derecedeki kahramanı olan başkişi; kurmacanın merkezinde yer alır. Olay/ların başlaması, yayılması ve bitirilmesinde güçlü bir etkiye sahiptir (Sazyek, 2013: 55). Modern romanda başkişi, genel olarak değişim/dönüşüm yaşayan olumlu kişilerdir. Yazarın savunduğu temel tezi, tematik gücü temsil eder. W. J. Harwey, protagonist için "...iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterlerdir. Bunlar daha canlı olmasa da, daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir. (...) ...bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler" (Stevick, 1988: 182). Buna göre *Kurtlar Sofrası*'nda bu özellikleri taşıyan kişi olarak Ümit belirmektedir.

Ümit, uzun, ince yapılı; ten rengi esmer, burnu yüzüne göre biraz daha büyük, iri hafif çekik gözlü, gözlerinin rengi belirsiz, burnundan dolayı sürekli karşıdan bakılmasını isteyen, profilden bakılmasına karşı çıkan bir kişi (s. 24). Ümit, liseye giderken kendini kara kuru, çelimsiz bir kız olarak görür, norma-

tif güzellik anlayışından dolayı kendini beğenmez. Paris'te bulunduğu zaman Gianna adlı İtalyan bir arkadaşı olur. Gianna, onu normatif güzellik anlayışının dışına çıkararak tarz sahibi bir kadına dönüştürür;

> *"Tabii yine Gianna, beni tuttuğu gibi ilk rastladığı berbere sokup, saçlarımı oğlan çocuğu kestiren; kaşlarımı, kuş gibi inceltmekten vazgeçiren; az ve hafif boyanmayı; kişiliğimi sözlerimle, hareketlerimle, sesimle kurmayı öğreten. Daha daha çok paralardan az paralara, incik boncuk ışıltılarından basit ve sade çizgilere; sözün kısası, kuklalıktan gerçek kadınlığa doğru bir sokuluş..."* (s. 25).

Ümit, bu özellikleriyle feminen bir tarzdan çok, daha Avrupaî tarzda ancak kendine has özellikler taşıyan, fiziksel olarak kendi çizgisini oluşturmuş bir kadındır.

Milyarder Zihni Keleşoğlu'nun kızı olduğu için Bir Fransız kız lisesi olan Notre Dame de Sion'da okur, sonrasında da Paris'te eğitimine devam eder. Paris'te kaldığı yıllar boyunca hayatın farklı yüzlerini gören Ümit, ilk cinsel tecrübelerini orada yaşar; kadın olmayı, kadın kimliğinin üzerine çıkarak toplumsal sorunlara eğilmeyi, bireysel olarak kendi var oluşunu anlamlandırmayı Paris'te öğrenir. Arkadaşı Gianna onun için bir rol model olur. Zengin bir ailenin çocuğu olmasına karşın, Paris'teki yaşamı Ümit'in yaşama daha çok değdiği bir zaman dilimi olur.

Ümit, Mahmut ile Fransa dönüşünde gemide tanışır. İlk başlarda Mahmut'u beğenmez. Zihniyet olarak Mahmut'un durduğu yerden uzaktır. Fransa'da sevgili olduğu Ressam Halil ve sonrasında tanıştığı Şair Turgut ile karşılaştırır. Mahmut, onu beğenir ancak değiştirmeye çalışır. Ümit, flörtçü olarak bilinir (s. 24). Mahmut ile iki yıl birliktelikleri olur ancak Ümit, Mahmut'a bağlanmaz, hatta ölmeden önceki gece ayrılmaları gerektiğini söyler ve ondan ayrılır. Ümit'in asıl değişim süreci Mahmut'un ölümüyle başlar. Düşünceleri değişir ancak bu değişim biraz ani olur;

> *"Onu düşünüyorum. Galiba ondan başka bir şey düşünmem de imkânsız. Yavaş yavaş bir fikir meselesi haline giriyor. Belki anlamayacaksın Maide, kendimi çok küçük görüyorum. Kararsız, belki de korkak. Kaprislerini çok daha önemli şeylere tercih etmiş biri. Şimdi bir karar vermeliyim."* (s. 303).

Sema Özher, Mahmut'un ölümünün Ümit için bir "sınır durum" olduğunu belirtir (Özher, 2009: 134). Ümit, bundan sonra, Mustafa Kemal'in fikirlerinden

hareketle, İnönü dönemi ve sonrasında gelen Demokrat Parti iktidarını eleştirerek nasıl bir yol izlenmesi gerektiği üzerinde fikirler serdeder (s. 308). Ümit, Mahmut'un kaldığı pansiyonu tutar, orada Mahmut'un Mustafa Kemal'in İnkılap Doktrini adlı kitap taslağını bulur. Mahmut'un sermayeyi elinde bulunduran yapıların ihale yolsuzluğunu ortaya çıkarmaya çalışırken öldürülmesinin Mustafa Kemal'in düşünceleriyle uyumlu olduğunu öğrenir. Mahmut'un çalıştığı gazeteye telefon ederek onun peşinde olduğu Sezai Yazmacı adını verir. Eşyalarının bir bölümünü Mahmut'un eski pansiyonuna taşır. Evden ayrıldığı gece de babası Zihni Keleşoğlu ile üvey annesinin kardeşi Kılçık Nazım'ın atışmaları sırasında Mahmud'u öldürtenin kendi babası olduğunu öğrenir. Sabaha karşı evden kaçar ve Mahmut'un ölmeden önce çalıştığı Birlik gazetesinin sahibi Hüsnü Faik'in evine giderek Mahmut'u öldürtenin babası olduğunu söyler. Bir travma yaşamakla birlikte bir tür gönül rahatlığı içindedir. Onun için rol model olan Gianna da faşist (Hitler hayranı) babasını şikâyet etmiştir (s. 550). Fakat bununla her zaman övünmüştür. O da inandığı doğrular adına babasını şikâyet eder. Babası kaçarken yakalanır. Bundan sonra babasının parasıyla değil, çalışarak hayatını kazanmaya karar verir. Ümit, babası ile ilişkisini şu şekilde anlatır: "Babamla aramızda hiçbir zaman içten bir yakınlık olmadı. Bana, bir kere olsun, yavrum dediğini hatırlamıyorum. Hele annemin ölümünden sonra, birbirinin varlığını unutmaya çalışan, iki düşman gibiydik. O bana güçlükle, nefsine cebrederek tahammül ediyordu, ben onu ısrarla görmezden geliyordum. Sinsi, içinden pazarlıklı, hatta hilekâr bir adam olduğunu daima düşünürdüm" (s. 551). Ümit, babasının dindarlığını kasaba dindarlığı olarak niteleyip, onu ikiyüzlü bulur.

Yazar, Mahmut'un ölümünden sonra tezini dillendirecek kahraman olarak Ümit'i seçer ancak, Ümit, daha rahat ve kararsız bir yapıya sahip olmasına karşın, ani bir değişim yaşar ve Mahmut'un bütün fikirlerini olduğu gibi kabul eder. Bu konu için, belki Marksist bir tutumla çok sert tepki gösteren Fethi Naci şunları söyler: "Attilâ İlhan'ın amacı kişileri anlatmak değil, kafasında tasarladığı şemaları somutlaştırmak için kişileri araç olarak kullanmak, bunun için de anlattığı kişiler bir türlü ete kemiğe bürünemiyorlar, yapay çevrelerin, psikolojik gerçeklikten yoksun kişileri olarak kalıyorlar" (Naci, 2007: 403). Şüphesiz Fethi Naci'nin bu görüşü abartılıdır. Ümit'in hızlı da olsa bir değişim geçirmesi, iyi okullarda eğitim görmüş olması, kendiliğini ilk önce cinsel açıdan keşfi, ardından toplumsal sorunlara eğilmesi, kendi aile yapısından kopuşunu açıklayan etmenlerdir.

Ümit, Mahmut'tan devraldığı, ülkeye ümit ışığı olacak Kemalist aydın tipini sembolize eder. Kapitalist, ikiyüzlü, dalavereci bir tip olarak çizilen Zihni Keleşoğlu'nun kızı olmaktan çıkarak kendi elinin emeğiyle geçinen, düşünen,

yazan ve ülkenin refahı için çalışan bir aydın tipi olur. Ümit; Mahmut ve Hüsnü Faik ile birlikte romandaki tematik gücü temsil eden kişi olması bakımından Mahmut'un ölümünden sonra kurgusal açıdan romana yön veren kişi konumundadır. Babasının olayın faili olduğunu açıklaması olay örgüsünün yönünü değiştirir.

1.2. Norm Karakterler

Norm karakterler, başkişi ve onun temsil ettiği değerler sisteminin başarılı olmasını arzulayan, "başkişiden sonra ferdi planda çok boyutlu ve en fazla derinliğe sahip olan roman kişileridir." (Şahin, 2009: 2113) "Roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilir. (...) Norm karakter pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perpektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. (...) ... Eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir. (...) Ahlaki bir ölçü olabilir; basit ve statik bir yapıya sahip olduğu için, roman dünyasındaki değişme, gelişmeleri değerlendirmede kullanılacak bir ölçü olabilir." (Stevick, 1988: 189). Romanda değişim yaşayan başkişi Ümit'in yaşadığı değişimler, daha statik ve sade olan Mahmut ve Hüsnü Faik'in düşünceleri ve yaşam biçimiyle kıyaslanıp, gerek bir ayna gerekse bir ölçüt olarak norm karakterler romanda yer alır.

Mahmut Ersoy

Balıkesir Gönen'de doğan Mahmut Ersoy, "uzun boylu, omuzları çarpıcı, gözleri pörsük, sesi gizli" (s. 93) çekirdekten yetişme bir gazetecidir. Balıkesir'de liseyi okur, okurken çalışmak zorunda kalır. İstanbul'da üniversiteyi okuyup memleketine gidecektir ancak bir daha memleketine dönmez. İstanbul'da gazetecilik yapar, Birlik gazetesinin yazı işleri müdürü olur. Suriye ve Yunanistan'da röportajlar için gitmiştir. "Babıali'de sessiz fakat inatçı" (s. 225) olarak bilinir. Mahmut, ölmeden önce, son yazılarında Balkan göçmenleri için yapılacak evlerin ihalesini alan Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi'nin paravan olduğunu ve ihalede yolsuzluk yaptığını yazar. Şirketin kâtibi Rıza'dan bazı bilgiler edindikten sonra şirketle ilgili asıl yolsuzlukları çözmek için Sezai Yazmacı'nın İzmir'deki adresini bulur ve İzmir'e giderken Zihni Keleşoğlu'nun emriyle, kayınbiraderi kabadayı Kılçık Nazım'ın adamı Sabri tarafından kafası kesilerek öldürülür. Romanın olay örgüsünün temel düğümü Mahmut Ersoy'un öldürülmesidir. Romanın kurgusu bu olay üzerine kurulur.

Mahmut, Birlik gazetesinin sahibi Hüsnü Faik'in kızı Selma'nın onu sevmesine rağmen Ümit'i sever. Ancak Ümit, üç erkek arasında kararsız kalmıştır. Mahmut'u sıkıcı bulur. Ölümünden sonra Mahmut'u anlamaya başlar. Bundan sonra Mahmut'un düşünceleri Ümit üzerinden aktarılır. Mahmut, yakın

arkadaşı sosyalist İrfan gibi düşünmez, sosyalistleri nispeten anarşist bulur ve Türkiye'nin sosyolojik yapısını okuyamadıklarını düşünür. Ona göre ülkenin kurtuluşu Mustafa Kemal'in fikirlerini yeniden canlandırmakla olacaktır. Ona göre Mustafa Kemal'in düşünceleri İnönü döneminde inkıtaa uğramıştır, o döneme dikta rejimi olarak bakar. Sonrasında halk kandırılmış, Demokrat Parti eliyle yolsuzluklar yapılmış ve faşist bir yapı oluşmuştur. Birlik gazetesi ve sahibi Hüsnü, Mütareke yıllarından beri Mustafa Kemal'in fikirlerini savunur. Öldüğünde Hüsnü Faik'in yazdığı yazıda şu şekilde tavsif edilmiştir: "Mahmud Ersoy bir inkılap çocuğuydu, bir inkılap şehidi oldu: Mahmud Ersoy'un öteki ismi Mustafa Kemal'di. Kuva-yi Milliye'nin bütün hedefleri, Mustafa Kemal'in bütün hedefleri, onun da hedefleri idi. O Milli Kurtuluş hareketini, aynı hızla ve tarihi ve içtimai mecrası içinde, son neticelerine kadar götürmek çarelerini arayan, şuurlu ve aydınlık münevverlerimizden birisiydi" (s. 235). Mahmut, tematik gücü temsil eden bir ölçüt olarak kabul edilebilir.

Hüsnü Faik

Hüsnü Faik, Osmanlı son zamanlarında Balkanlarda Süvari Kaymakamı olan Faik Bey'in oğludur. Babası hürriyetperver bir zabit olarak bilinir. Hüsnü Faik, Birlik gazetesinin başmuharriri ve sahibidir. Kızı Selma ve torunu ile birlikte yaşarlar. Bütün hayatını Mustafa Kemal'in fikirlerini savunmakla geçirmiştir. Mahmut'un fikirlerinin oluşmasında Hüsnü Faik'in katkısı çoktur. Gazetenin yazarlarından Necdet'in yazısından dolayı soruşturma geçirmesi ve Mahmut'un ölümünden sonra daha keskin bir tavır takınır, bu yaklaşımını Atatürk'ün sözleriyle destekler. Konuşmalarının arasına birden Atatürk'ün eserlerinde söylediği bir söz girer. O da Ümit ve Mahmut gibi İnönü dönemini dikta olarak niteler, Demokrat Parti eliyle ülkenin Keleşoğlu gibi zenginlere peşkeş çekildiğini, basına baskı uygulandığını düşünür. Her üç roman kişisi de tematik gücü/yazarın tezini savunan kişilerdir.

Mahmut'un ölümünden sonra Mahmut'un fikirlerini Hüsnü Faik savunur. Ümit'in değişiminden sonra ona sahip çıkar. Özellikle Ümit'in babasını şikâyet etmesinden sonra onu kendi evinde ağırlar ve sonrasında da hiçbir yere göndermek istemez, ona kızı gibi muamele eder. Hüsnü Faik, özellikle aile yaşamında müşfik bir baba ve dede; gazetede çalışanlarına sahip çıkan, bir aydın olarak eserde yer alır. Bu özellikleriyle birlikte Hüsnü Faik'in bir aydın olarak kendi ideolojisinin başarı kazanmaması durumunda askerden medet umması, daha açık bir ifade ile darbeyle bile olsa kendi düşüncesinin hâkim olmasını arzulaması, aydın kimliğiyle uyuşmamakta ve klasik Kemalist anlayışın darbe/lere bakışını göstermektedir (s. 614). Aynı meseleye Fethi Naci de söz konusu yazısında değinmiştir (Naci, 2007: 402). Nitekim romanın bittiği tarihte (1963) 27 Mayıs Darbesi'nin yapılmış olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu ko-

nunun sadece teorik/ düşünsel bir mesele olmaktan çok, olmuş bir olay üzerine söylenmiş olduğu görülür.

İbrahim Cura

İbrahim Cura, romanda yazarın üzerinde durduğu farklı bir karakter. Romanda tuttuğu yer bakımından da önemli, çünkü romanın birçok bölümünde yer alıyor. Mahmut ve etrafında örülen olay halkasına paralel olarak işleyen başka bir olay halkasında İbrahim'in hikâyesi yer alır.

İbrahim, Seyit Sabri ve Mordohay'ın döviz kaçakçılığı vb. kötü işlerinde kullandıkları bir adamdır. Ancak İbrahim, çok para kazandığı bu işlerden elini eteğini çekmek ister, bunun için de üniversitede okuduğu zamanlarda sevdiği kız Türkan'ı bulmak için uğraşır. İbrahim Cura; şişman, yazarın tabiriyle "buldog suratlı" (s. 35), yüzü geniş, gözlerinin beyazı fazla, bedeni hantal bir adamdır.

İbrahim, Türkan'ı bulmak için İstanbul'da bir otelde kalır. Türkan'ın on yıl önce kaldığı evi bulur, ancak ona ait bir haber alamaz. Türkan'ın arkadaşı olan Hüsnü Faik'in kızı Selma'dan Türkan'a ulaşma imkânı bulur. Ancak onun aradığı Türkan yoktur. Çünkü severek evlenmiş, üç çocuğu olan bir kadındır artık. Türkan'la konuştuğu zaman da aradığı Türkan'ın bulduğu Türkan olmadığı gerçeğiyle karşılaşır. Üniversitede öğrenci oldukları zaman Türkan helal para kazanmanın, azla yetinmenin gereğinden bahsederken, İbrahim kolay paraya kaçmak ister, okuluna da devam etmez. Oysa bulduğu Türkan, onun en iyisini yaptığını düşünen, herhangi bir Türkan olmuş, ayırıcı vasıflarını yitirmiştir. İbrahim onu gördüğüne mutlu olmaz, tam aksine hayal kırıklığı yaşar. Ondan ayrılır ayrılmaz da Hüsnü Faik'in kızı Selma'yı arar. Çünkü Selma, bozulmamıştır.

Öte yandan Seyit Sabri'nin yetiştirdiği en yetenekli adamı İbrahim'i boş bırakmak istemezler. İki açıdan İbrahim'in peşini bırakmazlar. Birincisi İbrahim en yetenekli adamlarıdır, uluslararası şebekenin en yetenekli adamıdır, ilişkileri çok iyi bilmektedir, onun üzerinden çok para kazanmışlardır, bu yüzden kaybetmek istemezler. İkincisi ise ilişkileri ve sistemin yürüyüşünü çok iyi bildiği için polise veya medyaya bu ilişkileri açıklamasından korkarlar (s. 107). Peşine adam takarlar, ancak İbrahim adamı bir yerde kıstırır, adam kendi arkadaşlarından biridir. Ona evleneceğini ve onların ilişkilerini kimseye söylemeyeceğini bildirir.

İbrahim, geçmiş yaşantısından kopmak ve arınmak ister;

"Ben neyi düşünüyordum? Belki en iğrenci ama en heyecanlıyı, belki kanundışını, ama en fevkaladeyi yaşayarak, derimin altında İbrahim diye

ne varsa, bombok oldu diye Türkan'la yenilenmeyi, arınmayı. (...) Türkan'la evlenmeyi, onunla yaşayacağım aile hayatını istiyorum. (...) Ben on yıl önceki hayallerimize dönerek, temizlenmeyi kuruyorum; oysa o on yol sonrasının, alelade ve benim için katlanılması imkânsız gerçeğini yaşıyor." (s. 543).

İbrahim, romanın sonunda Selma'yı arar, hayalindeki Türkan'ı Selma'da arar. Selma ile bir ilişki başlar mı başlamaz mı belli değildir, ancak İbrahim, karanlık işlere dönmemeye kararlıdır.

İbrahim her ne kadar tematik gücü doğrudan desteklemiyor olsa bile kötülükten arınmak, karanlık işlerden uzak durmak ve temizlenmek için romanın başından beri kararlı olduğu için norm karakterler arasında gösterilebilir.

1.3. Kart Karakterler

Her anlatıda yazarın sahiplendiği bir tezi/tematik gücü işlerken bunun karşısında bu düşünceye karşı çıkan bir karşı güç/ düşünce; tematik gücü temsil eden başkişiye de karşı çıkan kişiler/ hasım kahramanlar olacaktır. (Şahin, 2014: 73, 101) Tematik gücün temsilcisi olan başkişinin karşısındaki kişi/lere kart karakter, hasım kahraman, karşı güç, karşıt kahraman, antagonist ya da karşıt figür (Sazyek, 2013: 193) adı verilir. Dramatik aksiyonun oluşabilmesi için karşıt gücün eserdeki varlığı bir zorunluluk arz eder. Karşıt gücü sadece roman kişileri olarak kabul etmek yanlış olur, çünkü kimi romanlarda tabiat olayları, hayvanlar, olağanüstü güçler vb. şekillerde görünebilir. Korkmaz, karşı değer/ karşıt gücü "...sanatkârın olumsuzladığı değer, kabul ve inanışların oluşturduğu ve Etienne Souriau'nun 'la force opposante' dediği karşı gücün varlık alanını temsil eder" (Korkmaz, 2015: 103) şeklinde tanımlar. Karşıt gücün kişi boyutundaki karşılığı kart karakterlerdir. *Kurtlar Sofrası*'nda tematik gücün karşısındaki karşıt güç; diktayı, bozulmuş bir siyaset anlayışını, sermayeyi, bozulmuşluğu, kara parayı temsil eden Zihni Keleşoğlu, Seyyit Sabri, Asım Taga ve Kılçık Nazım'dır.

Keleşoğlu

Zihni Keleşoğlu, zayıf, ince bir fiziksel yapıya sahiptir. Oldukça yaşlıdır. Keleşoğlu'nun leitmotif olarak tekrarlanan hareketi şakaklarını tek elinin parmakları ile kıskaç gibi sıkması ve baş ağrısıdır.

Zihni Keleşoğlu, çok zengin bir işadamı, Ispartalı, Ümit'in babası. Aileden zengindir, Isparta'da toprak sahibidir (s. 304). Buna karşın, ihalede hile gibi işlere de girebilen kişiliği kendi menfaatinden oluşan bir kişi. "Keleşoğlu, he-

saplı, gerçekçi, pek tabii olarak her işin daima en olmayacak taraflarını kurcalayan bir adam" (s. 296). Ticari işlerdeki hileleriyle birlikte bir yanı dindar, hatta Isparta'nın bir köyüne cami yaptırmak ister, Kütahya'daki bir Kadiri tarikatına intisap etmeyi düşünür (s. 304). Kendisine göre bir dindarlık anlayışı olmasına rağmen hem kızı Ümit hem de ikinci karısı Maide onun dindarlığının karşıtı işler yaparlar. Söz gelimi Ümit'in içmesi, misafirlerin yanında sigara içişi, Maide'nin alkoliklik derecesinde içiyor oluşu ve kumarbazlığı Keleşoğlu'nun hoşlanmadığı tavır ve alışkanlıklardır.

Keleşoğlu, mizaç olarak genelde susar, az konuşur, düşünür, hesap eder, öyle harekete geçer, ama küçük adımlarla ve ihtiyatlı. Kararlı, muhafazakâr, ciddi ve ağırbaşlıdır, bu özelliği firmasının da genel özelliğidir. Siyasete çok merak duymasına karşın karışmaz. Mütareke yıllarından "sultancı", Meclis döneminde "halifeci", Mustafa Kemal döneminde muhalif olan herkese alttan alta destek verir ve sonra da Demokrat Parti'yi destekler. Bu özellikleriyle tarihsel olarak da yazarın tezinin ve tematik gücün sürekli karşısında olan karşıt güç olarak durmaktadır.

Keleşoğlu, gerek ticari kişiliği gerekse firmasının itibarı açısından görünürde şüpheli işlerden uzak durur, bunun yerine paravan şirketler ve kişiler kullanarak kirli işlerini yaptırır. Nitekim ikinci eşi Maide'nin kardeşi Kılçık Nazım ve Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi de bu kirli işlerde kullanılır. Mahmut'un araştırdığı göçmen evleri ihalesinin arkasında Keleşoğlu vardır. Sezai Yazmacı, bu şirket adı altında işi alır, hile ile alınmış bir iştir, üstelik evler de daha bitmeden dökülüyorlardır. Mahmut, bu olayı açığa çıkarırken öldürülür. Keleşoğlu, onun İzmir'e gidip Sezai Yazmacı'ya ulaşmasına engel olunmasını ister, bu görevi de Kılçık Nazım'a verir. Kılçık, Sabri adlı adamını gönderir, o da bir yumrukla Mahmut'u bayıltıp denize düşürür. Denizde Mahmut'un başı geminin pervanesine gelir ve kopar. Keleşoğlu, olayı Kılçık Nazım ve Sabri'nin üzerine atıp olayla ilgisinin olmadığını göstermek ister ancak Kılçık Nazım ile konuyu tartışırken Ümit'in olanlara şahit olması ve sonra da olanları savcılığa anlatması Keleşoğlu'nun bütün planlarını alt üst eder. Kılçık Nazım ile kaçmaya çalışırken yakalanırlar.

Keleşoğlu, bir yandan bankacılık yapar, bir yandan bir medya şirketi kurar, bir yandan Demokrat Parti ile bağlantılıdır. Diğer sermaye sahipleri ile de bağlantılıdır. Dolayısıyla yazarın öne sürdüğü tezin, her yönüyle tam tersi bir yapıyı, karşıt gücü temsil eder. Yolsuzluk, Mahmut'un ölümü, Ümit'in değişimindeki rolü göz önünde bulundurulduğunda dramatik aksiyon içerisindeki rolü daha bariz ortaya çıkmaktadır.

Kart karakterlerin tip mi karakter mi oldukları konusu, tartışmalıdır. Karakterlerin oylumlu/boyutlu olması; kendini, varlığı ve davranışlarını sorgulayıp

değişebilme özellikleri vardır. Eğer sorgulama, değişim gibi özellikler taşımıyorsa bu kişiler tip olarak kabul edilir. Keleşoğlu, bir bakıma yazarın ona biçtiği rolü oynar. Düşünceleri ve davranışları değişmez. Görünüşte vakur, ciddi, muhafazakâr olmakla birlikte aslında bu özellikleri ticari kişiliğinin bir özelliğidir. Gerçekte dolandırıcı, cinayet emri verecek kadar zalim; kendi kızına hiçbir zaman merhamet göstermemiş, din anlayışı olarak da ikiyüzlü bir kişidir. Buna göre Keleşoğlu, bir tip olarak değerlendirilmelidir.

Asım Taga

Taga İthalat Şirketi'nin patronu, İstanbul Ekonomi Bankası'nın kurucusudur (s. 73). Asım Taga, sonradan zengin olmuş, karaborsacılık yapan bir sermayedardır. Asım Taga'nın romandaki yeri Zihni Keleşoğlu ile atışmaları ile ortaya çıkıyor. Amerika'dan Türkiye'ye gelerek büyük bir iş yapmayı düşünen Lehmann Tractor's Factory şirketinin temsilcisi Freddy Mills'i kandırarak işi kendisi almak ister. Türkiye'de traktörlerin montajı yapılacaktır. Bu iş sebebiyle Keleşoğlu ve Taga kapışır. Taga, alfranga bir tip olan kızı Suzan'ı Freddy Mills'e peşkeş çeker. "Hadi bakalım Suzan! Bu senin işin. Göster kendini. Seni yetiştirdim, bu boya getirdim, kolejlerde okuttum, elini sıcak sudan soğuk suya sokmadın, kırk yılda bir fakir babana bir iyilik edeceksin" (s. 182-183). Keleşoğlu da Kılçık Nazım aracılığıyla bir pavyonda konsomatris olan Güner'i Mills'e gönderir. Medya ile de iletişim halinde olduğu için onları alttan alta besler. Marmara Haber Ajansı'na para aktararak işi almak için lehinde haber yaptırır (s. 181). Balıkesir Mebusu Recai'yi araya koyarak hükümetin desteğini almak ister. Zaten kendisi Demokrat Parti'nin kurucuları arasındadır. Sonuç olarak Dışişleri Mills ile görüşerek işin devlet bünyesinde yapılmasını ister.

Taga, küçük bir esnaf iken vurgunculukla büyük bir iş adamı olur. Demokrat Parti, onu zengin etmiştir. Kızını para için peşkeş çekmesi hayatındaki değer yargılarını gösteren bir örnektir. Öte yandan Andoniça adlı bir de metresi vardır. Romanda sonradan görme özellikleriyle de yer alır.

Seyit Sabri

Seyit Sabri, bir yandan legal iş ilişkileri devam ederken öte yandan kara para aklama, uluslararası döviz kara borsacılığı ve kaçakçılığı yapan, bu işlerini yürütürken hükümetten de yardım alan bir sermayedardır (s. 483). Akın İşhanı ve şirketleri vardır. Bu işlerini tek başına yapmaz, Napoli'de oturan Yahudi Mordohay Mordo ile birlikte yürütür. Emrinde İbrahim Cura gibi karanlık işlerini yapan birçok adamı vardır.

Seyit Sabri, top sakal bırakarak kendisine Batılı bir hava vermek ister. Yanından geçtiği bütün aynalarda camlarda kendi suretini seyreden, kendisini beğenen, kral havalarında bir adamdır (s.249). Seyit Sabri'nin en zayıf tarafı

oğlu Akın'dır. Akın'a büyük umutlar bağlamasına rağmen oğlu ondan nefret eder.

Sezai Yazmacı

Zihni Keleşoğlu'nun itibarını zedelememek için paravan olarak kurdurduğu Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi'nin başında yer alan kişidir. Mahmut, şirketin kâtibi Rıza'dan şirkette dönen şaibeli olayları öğrendikten sonra birçok badireden sonra Sezai Yazmacı'nın İzmir'deki adresini alır ve onu da çözerse olayı tamamen çözeceğini düşünür. İzmir'e giderken öldürülür. Yazmacı'nın ilişkileri, eskiden Demokrat Parti Eminönü ilçe başkanlığı yapması vb. sebeplerden dolayı romanın kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte Sezai Yazmacı hakkında pek fazla bilgi verilmez. Ümit'in şikâyetinden sonra Yazmacı da sorguya alınır.

Fredy Mills

Lehmann Tractor's Factory şirketinin temsilcisi olarak İstanbul'a gelen Mills, şirketten önce Pentagon ajanı olarak çalışan bir yüzbaşıdır. Savaş görmüş, esir alınmış daha sonra şirkette üst düzey bir yetkili olarak çalışmaya başlamıştır. Mills, kadına ve içkiye düşkün bir adamdır. İş için geldiği İstanbul'da önce Asım Taga'nın kızı Suzan ile bir süre beraber olur, sonrasında bir konsomatris olan Güner ile beraber olur. Mills, eski bir sevgilisine benzettiği Güner'e evlenme teklif eder.

1.4. Fon Karakterler

Kurtlar Sofrası'nda belki başka bir romanda rastlanmayacak kadar roman kişisi, bu kişilerin hemen hepsinin de kendisine ait yaşamöyküsü vardır. Bu kişileri tematik değere hizmet etmeleri bağlamında dekoratif kişi olarak almak mümkün, yoksa romanın içinde birkaç roman çıkaracak kadar olay ve kişi yer alır. Tematik güce hizmet etmeleri bağlamında olumlu fon karakterler olarak Selma, İrfan, Avukat Sadık ve Necdet sayılabilir.

Selma, Birlik gazetesi sahibi Hüsnü Faik'in dul kızıdır. İyi niyetli, temiz yüzlü ve güzel bir kız olan Selma, kocası rejisör İhsan tarafından aldatılınca ondan ayrılır. Süleyman adında bir çocuğu vardır. Kocasının yanlış işleri ve aldatmasından dolayı ayrıldıktan sonra Mahmut'a âşık olur, ancak Mahmut, başkasına âşıktır. Ümit evlerine geldiğinde ona bir abla gibi müşfik davranışlarda bulunur. İbrahim'e de kaba görünüşüne rağmen şefkatle bakar.

İrfan, Mahmut'un gazeteden yakın arkadaşıdır. İrfan, görünüş olarak çirkin, kendisini de çirkin bulan bir insandır. Lisede iken öğrenci olaylarına karışır ve hapishaneye düşer. Sorguda işkence görmüş ve işkenceden dolayı bir

süre psikolojik tedavi görmüştür. İrfan'ın fikirleri ile Mahmut'un fikirleri çok da uyuşmaz, çünkü İrfan sosyalisttir ve bir yanıyla da anarşizme kayan fikirleri vardır. Bu yanıyla yazar, Kemalist düşünce ile sosyalizmi karşılaştırma imkânı bulmuş olur.

Avukat Sadık, Birlik gazetesinin avukatıdır. Hüsnü Faik ile hemen hemen benzer düşüncelere sahip olması bakımından "tematik gücü destekleyen bir olumlu fon karakterdir." (Şahin, 2014: 246). Necdet, romanın ilk bölümlerinde yazdığı bir yazıdan dolayı ceza alması ile roman kurgusunda yer alır. Necdet'in yazısından dolayı ceza alması, Mahmut'un öldürülmesi, daha sonra Hüsnü Faik'in Mahmut'un ölümü üzerine yazdığı yazıyla sorgulanması, romanda o dönemde basın üzerindeki baskıyı gösteren bir aura oluşturur. Özellikle kart karakterlerin, sermaye sahiplerinin aynı zamanda birer ajans, gazete ile ilişkili olması ya da onlara sahip olmaları tarafsız gazeteciliğin zorluğunu daha bir belirgin kılar.

Romanın "olumsuz nitelikler taşıyan fon karakterleri" (Şahin 2014: 246) genel olarak olumsuz bir havanın oluşmasına zemin hazırlayan düşkün, bıçkın, kabadayı, konsomatris, genelev kadını vb. tiplerdir. Bu kişiler arasında kart karakterlere doğrudan hizmet edenler Suzan ve Güner'dir.

Asım Taga'nın kolejlerde okuttuğu şişman ve çirkin kızı, konuşmalarının arasına İngilizce kelimeler katan alafranga bir tiptir. Aynı zamanda Ümit'in de arkadaşıdır. Babası tarafından Freddy Mills'e peşkeş çekilen Suzan, Mills'in kendisini kandırdığını düşünür. Güner de Freddy Mills'i takip etmek, gözaltında tutmak ve gelen telgraf ve mektupları Kılçık Nazım'a götürmekle görevlendirilir. Kılçık Nazım, karşılığında para verecektir ancak Mahmut'un öldürülmesinden dolayı kaçak olduğu için Güner ona ulaşamaz. Mills, ona evlilik teklif eder.

Romanda çıkar sağlamak için kötü işler yapan kişilerden biri de Şair Turgut'tur. Turgut, önce babasının zenginliğinden faydalanmak için Ümit'e yanaşır. Ancak Mahmut'un ölümünden sonra Ümit değişince ondan vazgeçer. Daha sonra Seyit Sabri'nin evden kaçan oğlu Akın'ı bulunca babasından büyük bir miktar para koparır. Kötü bir şairdir.

Attilâ İlhan, romanda bıçkın ve düşkün tipleri çokça kullanmış ve bunları oldukça da canlı bir şekilde işlemiştir. Bunlar; Beygir Kazım, Athena, Parlak Bekir, Zehra, Gina, Dündar, Dürnev, Aysel ve Uysal Tevfik'tir. Bu tiplerin ortak özelliği düşkün tipler olmaları ve romanda illegal ve olumsuz tutumların genel havasını yansıtmalarıdır. Beygir Kazım, bir pavyon sahibidir, kendine has özellikleri vardır. Kıskanç olduğu için sevgilisi Clara'yı öldürür, ancak sonrasında onun aşkıyla derbeder olur. Zehra, sesi çok güzel, yaşlı bir pavyon sanatçısıdır,

Parlak Bekir'e âşıktır. Oysa Bekir de Athena'yı sever. Bekir, Zehra'nın parasını çalarak Athena ile kaçmayı hesap eder, daha sonra Athena'yı bırakıp kaçar. Dündar, Dürnev, Aysel ve Uysal Tevfik kadın ticareti yapan ve kolay para peşinde olan tiplerdir.

Sabri, Mahmut'u öldüren kiralık katildir. Romanda cüsseli ve aptal bir tip olarak çizilir, Kılçık Nazım'ın adamıdır. Kâtip Rıza, Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi'nin kâtibidir. Şirketin illegal işleri hakkında Mahmut'a bilgi veren kişidir. Rejisör İhsan, kötü karakterli bir yönetmen, Selma'nın eski kocasıdır. Bunların dışında Seyit Sabri'nin oğlu Akın, zengin bir babanın oğlu ancak yönsüz bir kişidir. İbrahim'in eski sevgilisi Türkan, eski saflığı kalmamış, kolay para kazanmayı arzulayan bir kişiye dönüşmüştür. Keleşoğlu'nun karısı Maide, alkole ve kumara düşkün bir tiptir.

Kurtlar Sofrası romanında kişilerin dramatik aksiyondaki yeri "Kora" (Korkmaz, 2015: 103) şemasındaki gibidir.

KURTLAR SOFRASI	**ÜLKÜ DEĞERLER**	**KARŞIT DEĞERLER**
KİŞİLER DÜNYASI	Ümit Mahmud Hüsnü Faik İbrahim Cura Necdet İrfan Selma	Zihni Keleşoğlu, Seyyit Sabri, Asım Taga, Freddy Mils Kılçık Nazım, Beygir Kazım, Parlak Bekir, Zehra, Athena, Gina, Şair Turgut, Suzan, Güner Dündar, Dürnev, Aysel, Uysal Tevfik, Türkan, Maide

"Kora" şemasında belirtilen değerler dünyası, roman kişilerinin entrik kurgu ve dramatik aksiyon üzerindeki etkinliğini ortaya koyar. Romanın başkişisi Ümit'in değişim de dönüşümleri, romanda yer alan karşıt değerler dünyasının temsilcisi olan Zihni Keleşoğlu, Seyyit Sabri, Asım Taga ve Kılçık Nazım ortaya çıkmasını sağlar. Ümit, Mahmut'tan devraldığı, ülkeye ümit ışığı olacak Kemalist aydın tipini sembolize eder. Başkişi Ümit'in karşısında diktayı, bozulmuş bir siyaset anlayışını, sermayeyi, bozulmuşluğu ve kara parayı temsil eden Zihni Keleşoğlu, Seyyit Sabri, Asım Taga ve Kılçık Nazım gibi anlatı kişileri karşıt değer yaratır.

SONUÇ

Attila İlhan, toplumcu gerçekçilik ile Kemalist fikirleri sentezleyerek bir teori ortaya koymuş, bu teorisine uygun olarak da *Kurtlar Sofrası*'nı yazmış-

tır. *Kurtlar Sofrası*, sosyolojik olarak bir dönemi ve o dönemin sorunsallarını işleyen bir roman. Romanın dramatik kurgusu Demokrat Parti döneminde zenginleşen bir kesimin eleştirisi olduğu kadar o dönemin yozlaşmış ilişkiler ağını da göstermektedir. Bu ağın sermaye, mafya, basın ayaklarından medyayı eksen olarak alan yazar, Mahmut Ersoy'un öldürülmesi olayını merkeze alarak kurgusunu oluşturur.

Kurtlar Sofrası'nda diğer romanlara oranla çok fazla kişi yer alır. Bu kişilerin kimisi doğrudan yazarın tezini destekleyen ya da karşı gücü temsil eden kişiler olduğu gibi kimisi de sadece dönemin sosyol, politik ve etik bozulmuşluğunu göstermesi bakımından romana dâhil edilmiştir. Yazar, öyle bir yozlaşma görüntüsü çizer ki İbrahim Cura gibi kötülükten/yozlaşmışlıktan kendini sıyırmaya çalışan kişileri de kendi haline bırakmaz. Ömrünün son demlerinde pavyon köşelerinde kurtulmak isteyen Zehra da, artık temiz bir hayat isteyen İbrahim de örümceğin ağına yapışmış bir böcek gibi çırpınır durur.

Fethi Naci'nin de yazısında değindiği gibi yazarın Kemalist yaklaşımı diğer fikirlerin tarafsız olarak ele alınmasına engel olmuştur. Kişiler de yazarın tezine göre şekil almıştır. Söz gelimi karşıt tezin sahipleri kötü, zalim, hastalıklı, problemli tiplerdir. Zihni Keleşoğlu, Asım Taga, Kılçık Nazım gibi iktidarın yanında olan tipler de Sosyalist İrfan gibi tipler de sağlıklı düşünemeyen tipler olarak çizilmiştir.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1998), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

ÇELİK, Yakup (2007), **Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri**, Akçağ Yay., Ankara.

İLERİ, Selim (2002), **nâm-ı diğer kaptan,** "Attilâ **İlhan'ı Dinledim**", Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

İLHAN, Attilâ (2000), **Gerçekçilik Savaşı**, Bilgi Yay., Ankara.

İLHAN, Attilâ (2014), **Kurtlar Sofrası**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yay., İstanbul.

NACİ, Fethi (2007), **Yüzyılın 100 Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

ÖZHER, Sema (2009), **Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar Romancı Yönüyle Attila İlhan**, Akçağ Yay., Ankara.

SAZYEK, Hakan (2013), **Roman Terimleri Sözlüğü**, Hece Yay., Ankara.

STEVİCK, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara

ŞAHİN, Veysel (2009), "Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görünümü", Prof. Dr. AHMET BURAN ARMAĞANI, **Turkish Studies**, Volume 4/8, s. 2145–2174.

ŞAHİN, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü /Hâlide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek**), Akçağ Yay., Ankara.

KARAKTER YAPILARI AÇISINDAN *DEVLET ANA* ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

Mutlu DEVECİ[*]

GİRİŞ

Kemal Tahir *Devlet Ana* romanında, en küçük ve en uçtaki Türk beyliğinden imparatorluğa geçiş sürecinin öyküsünü ele alır. Milli romantizmin, dil malzemesinin ve tarihi verilerin otantik bir sentezi olan roman, asırlar boyu sürecek Türk devlet yapısının özünü anlatır. Osmanlı'nın aşiretten devlete yükselişinde kolektif bilincin rolüne vurgu yapan *Devlet Ana* romanı, iki etymon üzerine kuruludur. Birincisi, Söğüt Türklerinin topraklarını genişleterek Osmanlı Devleti'nin çekirdeğini oluşturmaları; diğeri, Kerimcan'ın öldürülen ağabeyinin kanlılarını bulup öcünü almasıdır. Biri toplumsal biri kişisel olan bu iki öykü iç içe geçmiştir, çünkü Söğüt'ün ve Kerimcan'ın düşmanları aynı kişilerdir. (Moran, 1991: 159).

Adalet, eşitlik, demokrasi ve töreye/ geleneğe bağlılık üzerinde yükselen Türk devlet yapısını bir "bilgelik kitabı" (Dosdoğru, 1974: 402) olarak *Devlet Ana* aracılığıyla açımlayan Kemal Tahir, romanında, 'olması gereken' ile 'olan' arasındaki çatışmayı temel etymon olarak seçer. Yazar, bir konuşmasında; *Devlet Ana* ile Osmanlı İmparatorluğunun hangi insan temelleri üzerinde kurulup gelişebildiğini gözden geçirmeye çalıştım." (Dosdoğru, 1974: 410) derken yapıtındaki kurguyu *oluşturan* karakter ve motiflerin teşekkülüne de göndermede bulunur. Yazar-eser ilişkisinin belirleyici olduğu karakter teşekkülü açısından *Devlet Ana* romanını oluşturan eyleyenler dizgesini, Ramazan Korkmaz'ın sı-

* Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bil. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. email: mdeveci@firat.edu.tr

nıflandırması ile I. Başkişi, II. Norm Karakter, III. Kart Karakter, IV. Fon Karakter (Korkmaz, 1997: 292) şeklinde analiz edebiliriz.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi

Karakter, duygu, sezgi ve tepkileri ile başkasına benzemeyen kendine özgülüğün bir temsilcisi olarak eylemlerinde ben görüngüsünü yansıtan kişidir. Yazar, kurmaca dünyanın çatışma zeminini belirleyen işlevleri ile karakterleri, olay ve durumlar karşısında takındıkları tavır doğrultusunda ruh hallerini yansıtmakla görevli kılar. Bu açıdan edebi eserin merkezi konumundaki başkişi, gelişme ve değişme süreci yaşayarak "genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamaları çatışarak aşabilmiş" (Campbell, 2000: 30) karakterdir. Eser boyunca tinsel ve fiziksel gelişimi ayrıntılı olarak tanıtılan başkişi, "tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılması" (Korkmaz, 1997: 293) amacına hizmet eder.

Devlet Ana romanının başkişisi Kerim, mitsel bir karakterdir. Türk insanının archetype'i olan Kerim, "yaşanması mümkün ve gerekli öyküsü" (Eliuz, 2001: 64) ile bireysel ve kolektif bilincin temsilcisi/taşıyıcısıdır.

Öykü zamanında on altı yaşında bir genç olan Kerim, eserin "uyandırılan ışık" (s.81, 189) başlıklı II. bölümünde tanıtılır. Türklük değerlerinin kişi düzeyinde boyut kazandığı Kerim karakteri, geleneksel yapılanmanın kendisine yüklediği "alp tipi" (Kaplan, 1991: 5) olma baskılarına "ahi tipi"ne (Kaplan, 1991: 132) yönelerek tepki gösterir. Fiziksel nitelikleri, alp tipine uygun olan Kerim, annesinin bütün itirazlarına rağmen Ertuğrul Bey'den aldığı destek ile çelebi/molla olmak için eğitim almaya başlar;

> *"Kerim'in, silahşorluğu neden sevmediğine bütün Söğüt şaşıyordu. Anası Bacıbey çok yalvarmış, çok ağlamış, sonunda, "ben molla oğul istemem ve de analık hakkımı bağışlamam" diye diretmişti. Kerim, okumasını Ertuğrul Bey'e borçluydu. "İşi uzattın Bacıbey ve de tadını kaçırdın. Bize okumuş da lazım. On yiğide bedel Demircan oğlun yetmez mi, senin Bacıbeyliğine ve de rahmetli Rüstem Pelvan yoldaşımın ocağını yakmaya?" deyip mollalığa izin aldığı günü hiç unutmuyordu."* (s.92).

Romanın başında Kerimcan'ın, töresel yaptırımların kıskacında 'kendi olma' ayrıcalığındaki tercihlerinin elinden alınışı ve "uçamayan birey" (Aslankara, 2000: 62) olmaya zorlanışı ile "kendiliğinden etkinlik"te (Fromm, 1996: 22) bulunamadığı görülür;

"- Bırakacaksın mollalığı bu geceden tezi yok! (...) Ağanın kılıcını takacaksın omzuna... Babanın kanını İnegöllülerden aramaya vakit bulamadı ağan... Gidip arayacaksın! (...) –Demircan'ın kahpe kanlısını da bulup tepeleyeceksin! Pelvan Rüstem'in ocağını molla kısmı yakamaz. (...) Mollalık geçti, "Kerim Çelebi değil bundan böyle senin adın. Kerim Can'sın bundan böyle... (...) Çıkar şu pisleri üstünden!" (s.125).

"Olmaz! Razı değilim ben... Edebali danışman oğludur, danışman olur! Sen savaşçı dölüsün!" (s. 609).

Kalemi/ bilgiyi, savaşçılıktan üstün gören Kerim'in 'kendilik değerleri'ni bütünleyen/ tamamlayan çelebi/ molla olmak gayreti ağabeyinin ölümü ile yarıda kesilir. Zira romanın biri bireysel diğeri toplumsal kader arayışı şeklinde gelişen olay örgüsünde Kerimcan'ın, kendi kişiliğini bulma, bireyleşme (induviduation) 'yolculuk'u, Osmanlı'nın 'kerim devlet yolculuk'u ile birleşerek aynı mücadele bütünleştiği görülür. Kemal Tahir, "adlandırma" tekniğinden yararlanarak varoluş yolculuğundan, mizaç özelliklerinden ve tercihlerinden hareketle Kerim'e, "bilge, ulu, ilim sahibi, yüce kişi" anlamında bir ad; öldürülen ağabeyi "Demircan"a ise, savaşçılığa yatkın, kılıcı, bilek gücünü temsil eden bir ad seçer. (Fedai, 2016: 164-165). Niyete bağlı olarak bilinçli bir şekilde yapılan bu seçim, roman boyunca karakterlerin düşün ve eylem dünyasına yansıtılır.

Annesinin kırbaç darbeleriyle savaşçı alp olmaya zorlanan Kerim, öç duygusunun şekillendirdiği bir yaşama itilir. Bireysel ve toplumsal olanın çatıştığı bu durumda toplumsallık duygusu, insanı belli ölçüde başkasının etkisine açık duruma sokar. Burada önemli olan etkilenebilirlik derecesini belirleyen, etkileyen kişinin hak ve çıkarlarını ne ölçüde güvence altına aldığıdır. (Adler, 1996: 81). Bu açıdan Bacıbey'in, oğlunu bireyselden toplumsala şeklinde görüngülenen -Kerim Çelebi'den Kerimcan'a- dönüştürme çabasını, kolektif bilince ait sorumluluk anlayışının bir yansıması olarak düşünmek gerekir. Böylece, annesi tarafından zorla, baskıyla, kırbaç darbeleriyle doğasındaki "güç dürtüsü" (Marcuse, 1990: 40) harekete geçirilen Kerim, sosyal zorlamalara/ töre yaptırımlarına karşı koyamayarak yeni bir yaşam tarzının izini sürmeye başlar;

"Kerim yanında sallanan kılıcı, sırtında sadağı, ok torbasıyla Osman Bey'in bir adım sol gerisinde tırısla yolculuk etmeyi bir an yadırgadı. "Anamız savaşçılığa zorlamasaydı, yanına alır mıydı Osman Bey bizi? Giderek alışır mıyız savaşçılığa? Alışırsak nolur halimiz?" (s.159).

Annesinin maddi ve manevi beklentilerine kayıtsız kalamayan Kerim, etik, geleneksel ve töresel kurallar tarafından şekillenmeye başlar. Kerim, "yüce bi-

rey" (Campbell, 2000: 201) oluş sürecinde yeniden doğar ve ruhsal anlamda boyut kazanır. Mollalıktan alpliğe zorunlu geçiş döneminde yaşadığı serüven ile Kerim, bireyleşim aşamasında ikinci doğuşunu tadar. Bütün toplumu etkileyen bireysel (Demircan) bir kayıptan sonra 'yeni' kahramanlara duyulan ihtiyaca göre şekillenen bu doğuş, kolektif yapının sürekliliğine de gönderme yapar. Ailenin savaşçı babası ve savaşçı büyük oğlu ölmüştür; fiziksel güç dengelerinin egemen olduğu toplum, bu kayıpları telafi etme yoluna törel normlar ile giderken Kerim, babasının ve ağabeyinin yerini ve görevini almak statüsü için evrilir. Kerim'in serüveni, aynı zamanda alp-bilge tipinin de doğuşuna zemin hazırlar. Başkişinin yaşadığı olaylar dizgesi, molla/ çelebi kimliğinde olgunlaşma ve kararlı olma ile sonuçlanır.

Görev bilincinin zorladığı/ mecbur ettiği bir yaşam tarzına boyun eğen başkişi, tinsel boyutta kalem-kılıç ikiliği yaşarken inandığı değerler dizgesinden koparıldığını hisseder. Zira Kerim, bireysel ve sosyal normlar arasındaki varoluşsal çatışmadan boyut kazanarak çıkarken; "Burada gidip başını dinleyecek bir yeri yoktu. Bunun ne kadar önemli bir yoksulluk olduğunu, birkaç aydan beri ikinci defa duyuyordu." (s.563) şeklinde beliren yalnızlık istemi onu arayışa iter. 'Öç' uğruna, 'kendi olmak' çabası elinden alınan Kerim, yalnızlığa sığınarak psikolojik bir savunma mekanizması geliştirir. Bu yalnızlık onun sosyal ve fiziksel çevresine yönelik bütün algılarını değiştirirken yaşama, umutsuz çırpınışlar halinde tutunmaya çalışır;

> *"Kerim, can sıkıntısıyla inledi, kurumuş dudaklarını yalayarak umutsuzlukla çevresine baktı. Burası birden değişmiş, eskinin dinlendirici, keyifli görüntüsünü yetirivermişti"* (s. 154-155).

Herkesten ve her şeyden kaçma eğiliminin anlamsız olduğunu fark eden Kerim, ağabeyinin öcünü almakla içinde bulunduğu durumun son bulacağı düşüncesindedir. Kerim'in tinsel çatışmaları, olayların başlangıcı ile sonucu kısmındaki görünümüyle oldukça nettir. Eserin başında annesine karşı çıkamayan, sosyal normların zorladığı bir yaşam tarzına yönelen Kerim, annesinin ikinci kırbaçlama girişiminde artık boyun eğmeyen görüntüsü ile vardır;

> *"Beri bak oh Bacıbey ana...-Kerim'in sesinde kendisini yüzde yüz haklı bulan onurlu bir erkeğin aşağılaştırmayan derin yalvarışı vardı-:yanılmaktasın anacığım! Üstesinden gelemem savaşçılığın... (...)–Atmayınca!-Atmayınca mı? -Bacıbey bir an şaşırdı, sonra kırbacı kaldırarak atıldı-: Vay ne demek!... Kerim sıçrayıp anasının bileğine yapıştı, kırbacı, daha doğrusu, çocukluğundan kalan son korkuyu, kolayca çekip aldı. Yüzü değişmiş,*

rahmetli babası Rüstem Pelvan'ın çok kızdığı zamanlardaki halini almıştı. Bu değişmeyi daha fark edemediği için üstüne atılmak isteyen anasını, tıpatıp babasının kükreyişiyle durdurttu: Geri bas! Geri dedim!" (s.609-610).

Başkişinin 'kendilik değerleri'ni korumak uğruna yaşadığı bu aşama, Türklük değerleriyle sentezlenen alp bilge tipinin genel karakteristiğini de belirginleştirir. Bizanslıları öldürerek vazifesini yerine getiren Kerim'in, mizacına uygun olmayan "alp"likten tekrar "molla"lığa dönüşü ile kişiliğini bulma/ kendini tamamlama yolculuğu da son bulur. (Fedai, 2016: 177). Ailesinin ve toplumun öcünü alırken "kimseyi öldürmemiş" olması, Kerim'in "yüce birey" kimliğini de tamamlayıcı bir durumdur;

"Kerimcan görünmemeye çalışarak avluyu hızla geçti. Odasına girip çıkını sedire bırakınca, ağır bir yükten kurtulmuş gibi, derin derin soluyarak çevresine baktı." (...) "Koca Tanrıya şükür, aldık ağamın öcünü yüz aklığıyle... -farkında olmadan vakit kazanmaya çalışıyordu-: Elimizi kana bulaştırmadan bitirdik bu işi. Kılıcımızın ucuna adam derisine değdirmedik! Bilene yiğitliğin son basamağıdır." (s.604- 607).

Başkişi Kerim'in öyküsü, toplumdan bireye geçiş sürecindeki Türk insanının trajedisinin anlatımıdır. Sosyal normlar ve töresel yaptırımlarla kuşatılan başkişi, kendi olma ayrıcalıklarını, itkisel bir çabaya dönüştürerek boyut kazanır. Onun yaşadığı aşamalar, evrensel nitelikleri ile kendi olmak istencidir. Roman, Osmanlı beyliğinin ortaya çıkışı ve büyüyerek bir imparatorluğa dönüşmesi tesadüfî bir oluşum değildir tezini, nesnel bir anlatımla ortaya koyar. Bu tez yazarın, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundaki ana unsur, Osmanlı toplumunu meydana getiren insanlardaki devlet kuruculuğu, yatkınlığı, dehasıdır, görüşü ile de tam olarak örtüşür. (Külahlıoğlu İslam, 2004: 111). Zira romanda, Osmanlı İmparatorluğu'nun temel gücü olan özsel, derin ve içsel dönüşümün, tematik gücü temsil eden kahramanlar aracılığı ile simgeleştirilerek kurgulanması da yazarın tezini açımlar niteliktedir.

1.2. Norm Karakterler

Anlatmaya dayalı edebi türlerde başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip, en çok boyut kazanma niteliği olan kahramanlar, norm karakterlerdir. Başkişiyi tamamlayan/ bütünleyen norm karakterler, dramatik aksiyonu belirleyici işleve sahiptir.

Devlet Ana romanının en önemli norm karakteri, esere de ismini veren *Devlet Ana*/ Bacıbey'dir.'Devlet' kavramının erk, dayanıklılık ve süreklilik çağrışımı ile 'ana' kavramının koruyucu, kollayıcı, naif/ duygusal özelliklerini barındıran *Devlet Ana,* daha çok cinsiyet/ analık/ kadınlık vasıflarından sıyrılmış erkeksi görüngüsü ile ataerkil düzenin temsilcisi olan bir tiptir. Bacı ve bey isminin birleşmesinden oluşan Bacıbey ismi de aynı şekilde cinsiyetten/ kadınsılıktan sıyrılmışlığın bir tanımlaması gibidir;

> *"Bacıbey dişi devletin bir simgesi olarak sunulmak istenmiştir. Bir Rum bacısıdır. Bacıbey, savaşçıdır. Biri savaşçı öbür medrese öğrencisi iki oğlu büyümüş büyütmüş, kocası öldüğü için, aile içinde erkeğin görevlerini yüklenmiştir. Öyleyse eril niteliklerle donanmıştır Bacıbey. Ancak, temelde dişi olması devletin ataerkil cinsiyetini değiştirmeğe yetmemektedir. Fütühatçı devletin ataerkil özünün anaerkile çevrilmesine yetmemektedir bu simge. Çünkü Bacıbey erkekleşmiş bir kadındır. Onu devletin uzantısı kılan erkeksiliğidir."* (Demiralp, 1995: 201).

Eser boyunca törelerin/ halkın sesi, kimliğindeki *Devlet Ana*, içteki erkek/ animus'un (Jung, 2009: 56) yönlendirdiği; "Ok atmakta, mızrak savurmakta, kılıç tutmakta, binicilikte değme savaşçılardan geri kalmaz, hele korkmazlıkta çoğunu yaya bırakırdı. Kocası Rüstem Pelvan'ın İnegöl toprağına yapılan bir akında ölmesinden bu yana, büsbütün sertleşmiş, Ertuğrul Bey'den başkasını dinlemez olmuştu." (s.110) şeklindeki düşün ve eylem pratikleri ile tanıtılır.

Bir 'otorite figürü' hâlindeki *Devlet Ana*'nın dönüştürücü işlevi vardır. Oğlunun "kancık vuruşu"yla (s.5, 80) öldürülüşü karşısında törelerin emrine uyar, ağıt yakmaz. Öç duygusu ile gittiği tekfurun konağında da yine aynı toplumsal kimlik ve rollere uygun tavırlar sergiler. *Devlet Ana*'nın öç duygusu, töresel olup aynı zamanda ölümün verdiği acıdan da kurtulmak içindir, zira o, "öç ölümü yener" (Bacon, 2000: 29) düşüncesinin uygulayıcısı konumunda bir kahramandır. Gaddar ve duygusuz görüntüsünün altında, ailesinin ve milletinin varlığını koruma güdüsü taşıyan ve bununla beslenen *Devlet Ana*, başkişi Kerim'in ontik gelişimini yönlendiren kişidir;

> *"Oğlunun adam olduğuna, babasının ocağını yakacağına, Bacıbey ancak kırbacı elinden çekip karşına dikilince inanmıştı, Aslıhan bunun sezemediğinden, sesindeki kasıntılı mutluluğun sebebini anlayamamıştı."* (s. 610).

Anadolu kadınının arketipi olan Bacıbey/ bacı ana, "ana"lığın yaratıcılık/ doğurganlık niteliğinin sürekliliği ile yaratıcı değerlerin taşıyıcılığını da üstlenir. Zira o, savaşçı ve ana olmayı kişiliğinde sentezleyen üst kimliği ile milli bir Türk ana tipidir.

Devlet Ana romanının diğer bir norm karakteri ise Osman Bey'dir. Osman Bey; bilgi, akıl, adalet ve cesaret gibi erdemleri ile "gazi tipi"nin (Kaplan, 1991: 112) temsilcisidir. Tinsel ve fiziksel nitelikleriyle hem örnek, hem destek, hem de yönlendirici konumdadır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş özünü kişiliğiyle simgeleyen Osman Bey, siyasi ileri görüşlülüğü ve yapıcı katılımlarıyla beylikten asırlarca sürecek imparatorluğa geçişin mimarıdır;

> *"Çatık kaşları, kemerli burnu, köşeli çenesi, tuttuğunu koparmak gücünü, biçimli ağzının ucundaki yumuşak gülümseme, gerektiği zaman insanların suçlarını bağışlama yeteneğini meydana koyuyordu. (...) Karşısındakilere güven vermesi, çok az, çok öz konuşmasındandı."* (s. 116).

Sosyal yapıyı şekillendiren unsurların temsilcisi Osman Bey, Osmanlı'nın dayanağı, direği ve umududur. Sağlam hak ve adalet anlayışı, güçlü etik değerleri, cesur, kararlı ve birleştirici kişiliğiyle saygın bir yöneticidir;

> *"Batıya yöneleceğiz! Talan etmeyeceğiz! Din yaymağa çabalamayacağız. Tersine herkesin inancına saygı göstereceğiz! İnsanlar arasında, din, soy, varlık bakımından hiçbir üstünlük tanımayacağız! Günbatının Karanlık Dünyası, karanlığı yüzyıllardan beri, sınırımıza sürmekte bizi boğmağa çabalamaktadır. (...) Bu sebeple yükleneceğimiz iş ağırdır. Gireceğimiz geçit derindir. Bu kancık karanlığa karşı diri durmak gerektir. Savaşta düşmandan habersizlik körlüktür."* (s.178).

Çıkar kavgaları, yozlaşmış ilişkilerle kuşatılmış Osmanlı'yı "dargeçit"ten (s.381) çıkararak varlığını sağlamlaştıran Osman Bey, psikolojik ve sosyolojik yapılanmanın ülkü değerlerindendir. Ayrıca, "hem kılıcına hem aklına hem beline alabildiğine güçlüdür, tipik ataerkil önder, örnek kahramandır." (Demiralp, 1995: 204). İdari mekanizmayı ve devlet gücünü kişiliğiyle somutlayan Osman Bey, otorite, siyasi ve askeri birlik ile sosyal organizasyonun odağı konumundadır.

Devlet Ana romanında dini öğretinin/ inancın simgesi Şeyh Edebali ve stratejik zekânın/ bilgeliğin gücünü taşıyan Akçakoca, "veli tipi"nin (Kaplan, 1991: 120) metin düzeyindeki temsilcileridir.

Yol gösteren müşkülleri çözen Şeyh Edebali, veli tipine ait nitelikleri kişiliğinde taşır. Sosyal, politik ve kültürel yapılanmada dini-felsefe sistemine göre hareket eden Şeyh Edebali, Osmanlı'nın beylikten imparatorluğa geçişindeki en hayati dayanağı dayanağıdır;

> *"Ahi örgütünün manevi önderi durumunda olan Şeyh Edebali, kızı Bal Hatunu Osman Beyle evlendirerek Osman Bey'in devlet kurma serüveninde önemli bir öğe olarak yer alır. Bilimin, kurulmakta olan devletin tellerindeki yeri belirgin değildir. Çağına göre bilimi temsil eden Ahi örgütünün ve onun başı durumunda olan Şeyh Edebali'nin Osman Bey'in yanında yer alışıdır bu dayanak. Biçimce olmaktan öte gidememektedir."* (Dosdoğru, 1974: 406).

Akıl, manevi değerler ve ululuk gibi yapıcı/ yaşatıcı değerleri kişiliğinde toplayan Şeyh Edabali, bütünleyici kimliği ile de ön plandadır;

> *"-Karacahisar üstüne yürüsek gerektir. Şeyhbaba... Fatihasını çekseniz gerektir.*
>
> *-Ne zaman?*
>
> *- Duanız gücüyle bu gece yola çıkarız. (...)*
>
> *-Konstantin yapısı çetin hisardır. Filatyos zorlu kafirdir. Bunaltıpamana düşürecek araçlarınız yok..."* (s. 67).

Fiziksel/ maddi gücü tamamlayan düşünceleriyle Şeyh Edebali, toplumsal yapılanmada etkin bir role sahiptir. Onun varlığı, Osmanlı'nın gücünü ve yerini sağlamlaştırarak kalıcı olmasını sağlar.

Dinamik, canlı bir kuvvet olan Akçakoca ise, cesur, gözüpek bir yiğittir;

> *"Yaşı sekseni aşkın olduğu halde koca çınar gövdesi gibi dik, aksakalı göbeğe indiği halde ölümsüz, Hızır Peygamber gibi çevikti. (...)İniltiler tepelere doğru uzaklaşırken elimi kaldırdı:*
>
> *"-Ağlamakla nesne olmaz. Ölen ağıtla geri gelmez. Er yaşadı, yiğit öldü, ne mutlu!"* (s.143).

Kahramanlıkları ve Ertuğrul Bey'e olan yakınlığı ile Akçakoca, kuruluş aşamasındaki beyliğin önemli yapı taşlarından biridir.

Türk töresinin kaynaklarını ve yapıcı niteliklerini belirginleştiren Mavro, diğer norm karakterdir. Onun eserdeki varlığı Doğu-Batı, Türk-Bizans çatışmasını netleştirir; "Osmanlıların arasına dindaşlarından kaçarak katılır. Kopuşunu, Osmanlılaşmağa karar verişini gösteren devini "koru beni Devlet Ana" diyerek Bacıbey'in kollarına atılmasıdır."Mavro, nesnel bir betimleyici değil, ahlaki bir değerlendiricidir. (...) Mavro, Türk töresini bilen bir Hıristiyan olarak, Hıristiyan aleminin zihnindeki Türk imgesini yalanlamakta, kötü Batı'dan olmaktansa din değiştirerek Ertuğrul Bey'in adamları arasında katılmağı yeğlemektedir." (Demiralp, 1995: 202-203).

Türklük değerlerini fark ediş aşamasındaki Mavro, yaşadığı ve bir üyesi olduğu toplumdan uzaklaşarak Türklüğü seçer. Bu, onun, yeniden doğuşu olduğu gibi, Türk töresinin de birleştirici ve kaynaştırıcı sağlam yapısını gösterir.

Teknolojik gelişmenin savunucusu, savaşçılık alanında uzman, dış görünümü sert, fakat duygusal bir tip olan Kaplan Çavuş; *Devlet Ana*'nın gençlik dönemini ve Türk genç kızlarının yetişme arketipini simgeleyen Aslıhan; fiziksel güç, cesaret, korkusuzluk ve fedakârlıklarıyla alp tipinin simgesi Pir Elvan ile Orhan Bey, eserin diğer norm karakterleridir.

Romandaki norm karakterler, başkişinin 'kendi olmak' mücadelesine sağladıkları katkı ile gelenek/ görenek, adalet ve akıl gibi ülkü değerlerin temsilcisi konumunda görüngülenirler.

1.3. Kart Karakterler

Edebi eserlerde bireysel derinlik kazanamayan "tek bir düşüncenin kuklası" (Eliuz, 2001: 80) ve "asıl kahramanın kişiliğini billurlaştırma" (Tekin, 1989: 22) işlevine sahip kart karakterler, genellikle karşıt güce ait değerlerin taşıyıcısıdır.

Kart karakterlerden Şövalye Notüs Gladyüs, karşıtgüce ait bütün olumsuz değerleri bünyesinde taşır. Narsistik eğilimleri ile kendisini herkesten üstün gören, herkese hükmeden Şövalye; hırsızlık, küfür, aşağılama, tecavüz, cinayet, zorbalık gibi eylemleri ile dikkat çeker. Onu, kendi dışında herkesi ve her şeyi yok etme güdüsü yönlendirir. İsminin başına kendi tarafından eklenen "Notüs" yani "piç" sıfatı, köksüzlüğünün ve psişik çıkmazlarının derecesini gösterir; "Napoli Krallarından... Notüs Gladyüs dedim kendime... Notüs babasız demektir... Piç, yani... Onurlu ad, kendi kazandığımız addır!" (s.50). Babasıyla bağlantısı etik ve geleneksel değerlere aykırı olan Şövalye, bu tavrıyla soylu babasından ve diğer bütün insanlardan intikam almak ister. "Piç"liğin ruhunda yaptığı onulmaz tahribatın acısını, her an ve her yerde yeniden duyumsar. "Piç"liğini dünyaya haykırarak bu eksikliğini, egosunun yön değiştirme meka-

nizması ile kapatmaya/ bastırmaya çalışır. "Piç" olmaktan gurur duyması/ duyduğunu söylemesi, varoluşsal eksikliğinin işaretidir. Bu eksiklik, yozlaşmış ve ötekileşmiş kişiliğine kaynaklık eder; "Sen Allah'ın oğlu sayılırsın!...–Notüs'ün piç demek olmasına takılıyordu-: Nasıl olsa, çıfıtlar seni çarmıha gerecekler er-geç... (s.63). "Efendi" olma çabası içindeki Şövalye, narsistik kişilik ve egoist tavırlar sergileyerek kendisini herkesten üstün görür keza, "Kibirden doğan arzular her zaman ötekilerin arzularıdır." (Girard, 2001: 36). Şövalye'nin bilinçaltındaki üstünlük kompleksi, metafizik başkaldırısı ile açmaza dönüşür. Onun başkaldırışı, "bir gerçekliğe, gerçekliğin ortaya koyduğu değere protesto" (Gündoğan, 1997: 122) şeklinde dışarı yansır.

Eserde gerilimi yükselten ve entrik kurgunun çatışma zeminini belirleyen kimliğiyle Şövalye'nin,"saygınlık tutkusu, ruhsal yaşamda bir gerginliğin doğmasına yol açar." (Adler, 1996: 213). Bu açıdan Şövalye'nin tüm yaşamı, Adler'in deyimiyle, "bir büyük zaferin beklentisine dönüşür." (1996: 213). Bu beklenti ona, yaşamı tümüyle karşı çıkılan, reddedilen bir olgu halinde sunar. Olumlanan bütün değerlerle çatışma içinde olması aslında varoluşunun karanlık yüzüne yenik düşmesindendir. Zira; "Benlik, "kötü" ya da "aşağılık" olarak nitelendirdiği bu karanlık gücün (gölge arketipi) kendi ruhsal bütünlüğünün bir parçası olduğunu kabul ederse, onun ilkel gücünden güç kazanır." (Gökeri, 1979: 19). Nitekim Şövalye, gölge arketipine dayalı bu ilkel gücü, cinsel doyumsuzluk ve öldürme itkisi ile bütünleyerek bir felaket öznesine dönüşür.

Uç Beyliğinin "Bey'i olmak" isteğini, kendi çıkarları ile birleştiren Dündar Alp ise karşıt gücün diğer bir temsilcisidir. Ötekilik değerlerinin içerideki/ Beylikteki yüzü olan Dündar Alp, statü endişesi ile töreleri/ geleneği bile bencil istekleri/ çıkarları doğrultusunda algılar ve yorumlar;

> *"Altundan başka hiçbir şeye güvenmeyen Dündar Alp'ın bu Daskalos'a bu kadar bağlanması, bakırdan, kurşundan altun yapmanın mümkün olduğuna herifi yüzde yüz inandırmasındandı."* (s. 136).

Zengin olduğu kadar cimri oluşuyla da ünlü olan Dündar Alp, para/ altın için benliğini yitirir; çevresine ve insanlarına uymayan tavırlar içerisine girer. Ötekileşen yüzünü yaşamının bütün alanlarında gösterir. Beyliği, açlık ve kıtlık çekerken dahi kendi maddi varlığını saklar, sadece kendini düşünür;

> *"Her zaman çapul, baskın, savaş istiyor, ağabeysi Ertuğrul Bey'le yeğeni Osman'ın beş altı yıldır, korudukları barışı, her fırsatta kötülüyordu. (...) Ben bey olmasam, Bitinya ucuz savaşçıları, çapul malını koyacak yer bulamaz" fikrini yıllardır aralıksız yayamaya çalışmaktaydı."* (s. 134).

Osmanlı uç beyliğinin yozlaşmış bireyi olan Dündar Alp de çıkarlarının kurbanı olur. Beyliğin düşmanlarıyla işbirliği yapmaktan çekinmez ve bu durum ortaya çıkınca da inkâr yolunu seçer.

Diğer kart karakter Keşiş Benito ise kötülüklerin planlayıcısı ve uygulayıcısı konumundadır. Dini kimliğinin arkasında, karanlık bir yüz taşıyan Keşiş, adeta yok edici kimliğiyle görüngülenir;

> *"Giderek, adamlıktan çıkmış, bataklığın bir parçası haline gelmişti. Hangi ruh çelişmesiyle yurdunu bırakıp buralara savrulduğu, bir mağaraya sığındığı korkunç batakla nasıl bu kadar içli dışlı olabildiği, ancak şimdi, bu kesin yönsüzlükte, kımıltılı, cıvık, tek düzenin karışıklığın da hiç durak-lamaksızın gidişinden, biraz eziliyordu. İnsan bir anlamda bütün insanlığa, yani, kendi kendine gerçekten düşman olmadıkça; duanın anlamını yitirmiş bir parçasıyla bu kadar kaynaşamazdı."* (s. 67).

'Kara kılavuz' olarak tanınan Keşiş Benito'nun yaşadığı mekân ile kendi karanlık ruh hali örtüşür niteliktedir. "Hem beden hem ruh" (Bachelard, 1996: 35) olan mekânın kötülüklere yataklık edişi ile kara sıfatındaki belirsizlik imi, mekân-insan ilişkisindeki özdeşliği göstermesi açısından önemlidir. Romanda Türk kültür ve medeniyeti ile Batı karşılaştırılarak feodalitenin ve din sömürücülerinin Batı'yı karanlığa hapsetmesi (Karabulut, 2009: 115) anlatılırken ötekileşmiş yüzü ile Keşiş Benito, bu karşılaştırmada hapsedici asıl unsurdur: Cinsel sapkınlıklarına Köle Balabancık'ı kullanarak devam etmesi; para uğruna her kötülüğü yapmaktan çekinmemesi; kendi dışında hiç kimseye güvenmemesi, karanlık yüzünün ayırıcı nitelikleridir.

Türkopol Uranha ise başka bir kart karakterdir. Bizans ve Türk kültürü arasına sıkışmış, yozlaşmış kişiliği ile Uranha, para/ altına düşkündür. Kötülük yapmaya olan eğilimi, maddiyata verdiği önemden kaynaklanır;

> *"Uranha, kötü kötü yalandı. Bir genelevde ağır sarhoşken tanıdığı kuşkulu Şövalye'nin napıp edip güvenini kazanması, bu altun dolu kemer yüzündendi. İlk görüşte Şövalye nasıl Uranha'yı dünyanın en aptalı, aptal olduğu içinde güvenilecek tek adamı saymışsa, Uranhada Şövalye'nin en acınacak alıklardan olduğunu anlatmıştı. (...) Neyin nesiydi altunları böyle kemere dizip kıyamet kopsa çıkarmamak? ... Bir zaman tedirgin tedirgin araştırmış, sonunda kendisi -yani Uranha- için toplayıp taşımakta olduğu inancına varmıştı. O gündür er-geç soyacağı bir zenginliği yanı sıra gez-*

dirmekten, garip bir heyecan duyuyor, her an dünyadaki biricik dostunun vurulup düşmesini, sabırsızlıkla bekliyordu." (s. 63, 65).

Uranha'nın, Şövalye Notüs Gladyüs ile çıkar örgütlenmesine dayalı bir ilişkisi vardır. Şövalye tarafından Liya'ya tecavüze zorlandığı anda yaşadığı ikilik ve tedirginlik Uranha'nın çıkmazlarını yansıtır. Uranha'nın "Düşmanlık hareketi içeren garaz(ı) bastırılmış bir gazap" (Girard, 2001: 36) olarak kendini gösterir. Bastırmaya çalıştığı ve hep gizlediği kaygıları, Şövalye ve Benito ile yaptığı çıkar ilişkili ortaklığı onu, dönülmez bir yola sürükler. Aklı ve kurnazlığı ile Batılılardan üstün olduğu düşüncesi ise onu, kültürel geçişkenlikten de yoksun kılar;

"Uranha, gözleri boyundaki atardamarda, kösele zırhın sırımını son deliğinden geçirip çekerken, akılda kurnazlıkla batılı arkadaşlarından kat kat üstün olduğuna bir daha inanıp kasıntılı, kıyıcı gülümsüyor, bu gülümsemeyle uzun at suratı derinden kederlenmiş gibi buruşuyordu." (s. 65).

Şövalye'nin "altın kemeri" uğruna her şeyi yapan Uranha, çıkarın belirlediği kuralların kuklası halindedir.

Eserde adaletin koruyucusu olması gerekirken dejenere kişiliği ile karşımıza çıkan Hophop Kadı, diğer bir kart karakterdir. Bozulmuş devlet düzeninin yalıtık kişisi olarak Hophop Kadı, kadılık yetkisini, yolsuzluklar şeklinde çıkarları için kullanır. Rüşvet almayı ve vermeyi doğal karşılarken devlete/ halka ait olanı kendisi için seferber eder;

"Oysa Darendeli Hüsamettin Efendi de zamane kadılarının çoğunluğu gibi gizli içmek şartıyla şarapçı, dile düşmemek şartıyla biraz karıcı, biraz oğlancı, yerine göre doymaz rüşvetçi, parayı çok vereni haklı çıkaran Selçuk kadınlarındandı. Zamanın uygun, üst üste denenmiş birkaç görüşü vardı: "Ağzı olan yer! Yedirmesini bilmeli!", "En gem almaz adamın yuları: Pohpoh!", "Haklı yıldırmadıkça nesne hasıl olamaz" (...) Ülkede hemen bütün kadılar rüşvet alırken, kendisi işini rüşvet vererek yürütecekti." (s. 265, 269).

Devlet yönetimindeki otorite boşluğundan faydalanan Hophop Kadı, adaletin çürümesine de yol açar. Bu açıdan yöneten ile halk arasındaki kopukluğun yansıtıcısı durumundaki Hophop Kadı; "rüşvet", "güçlüye dalkavukluk", "güçsüze baskı" gibi kişilik özellikleri ile dikkat çeker. Değerler dünyasını yoksayan

tavrıyla yozlaşmış devlet adamı kimliğinin bütün niteliklerini temsil eden Kadı'nın, sosyal yaşamın kaosa dönüşmesinde de etkisi büyüktür.

Osman Bey'in en yakın arkadaşlarından biri olmasına rağmen, cinsel dürtülerinin tutsağı olan Alışar Bey de diğer bir kart karakterdir. Eser boyunca olumsuzlanan değerlerin temsilcisi görünümündeki bu kişi, kendisine duyulan güveni, "dost çelmesi" (s.191) şeklinde kötüye kullanarak öteler;

> *"İlk dünürlüğünde "Kara Osman Bey kardeşimi yakan kız nasıl bir güzel olmalı" dediyse de, üstünde durmadıydı. İki ay önce düğün hamamı dönüşü görmesiyle aklı çemberinden çıktı. O gün bugündür! Balkız bal! Oh daha tatlısın ya!" diyerekten dolaşır oldu. (...) Karı tutkunluğu olur ki tatlı candan geçmesine çok bişey kalmaz! Delirir ki değme zincir zaptedemez..."* (s. 246-247).

Cinsel açlığı ve sağlam olmayan kişiliği onu, maddi varlığını kullanarak her şeyi satın alabileceği fikrine yöneltir;

> *"Bey evine Bey kızından avrat gerektir ve de dengi denginesi budur." diyerekten kesip atmakla derbeder Alışar Bey, parayı burada geçer umup şu kadar altun başlık vereceğini söylerim sanıp sözü oraya getirmesiyle imansız Edebali o saat kızıp nemrut ateşi kesilip sesini dikleştirip..."* (s. 249).

Güvenilmezliğin ve aldatmanın kişi düzeyindeki temsilcisi olan Alışar Bey, kendisi gibi yozlaşmış Hophop Kadı tarafından maddi gücü ve yetkileri için kullanılır. Çıkara dayalı ilişkilerin örneği olan Alışar-Hophop Kadı birlikteliği, zorunlu olduğu kadar şaşırtmayan yönleri ile de doğal bir bağlılıktır.

Romanda, ülkü değerlerin karşısında yer alan kart karakterler, çıkarcı, ikiyüzlü ve sömürücü özellikleri ile yozlaşmış ilişkiler ağının ortaya çıkardığı yalıtık kişilerdir. Daha çok siyasi otorite boşluğundan yararlanmayı fırsat bilen bu karakterler, değer yargılarından uzaklıkları oranında yozlaşma ve ötekileşme izleklerinin de temsilcisidirler.

1.4. Fon Karakterler

Edebi eserlerde, başkişinin içinde yaşadığı ortamı somutlayan ve entrik kurguyu işleten mekanizmanın varlığını belirginleştiren fon karakterler, "dekoratif unsur niteliği" (Aktaş, 1996: 158) ile karşımıza çıkarlar. Onların eserdeki işlevi, toplumsal çevrenin kişi düzeyinde tamamlanmasıdır. En az derinliğe sahip olan bu kişiler, geçici ilgi merkezi olma özellikleri ile arka planda yer alırlar.

Tarihi romanın bir özelliği olarak kişi sayısının fazlalığı, *Devlet Ana* romanında da kendini gösterir. Romanda sınır boylarındaki siyasi ve sosyal yapının düzeni tasvir edilirken dekoratif unsur işlevleri ile Osmanlı Beyliğinin mensupları, Bilecik ve Karacahisar Tekfurları olmak üzere geniş bir kişiler dünyası karşımıza çıkar.

Romanda, mistik düzenin taşıyıcısı "ülkenin gören gözü, duyan kulağı, söyleyen dili" (Argunşah, 1993: 37) ve gezgin "veli tipi"nin (Kaplan, 1991: 120) temsilcisi "derin bir ermiş" (Demiralp, 1995: 204) Yunus Emre, düzenin koruyucusu Adil, cömert Ertuğrul Gazi; sınır boylarındaki barışı bozmak isteyen gaddar Filatyos; Orhan Bey'in, kendisini ciritte yenmesinin acısını Balkız'ın kaçırılmasına yardım ederek gidermeye çalışan ikiyüzlü Çudaroğlu; paraya aşırı düşkünlüğü sonunu hazırlayan, aldatmanın sembolü Pervane Subaşı; sosyal adaletsizliğin yansıtıcısı vefakâr Aydınlı esir; fiziksel gücü ve yakışıklılığı ile dikkat çeken ve ölümü başkişinin öyküsünü şekillendiren savaşçı Demircan; Demircan'ın sevgilisi sadık Liya; Demircan'ın sırdaşı en yakın dostu Ermeni Toros; inancın simgesi Yahşı İmam; Kaplan Çavuş'un sadık yardımcısı Deli Balta; Orhan Beyin sevgilisi Lotüs; savaşçı Kel Derviş; habercilik yapan güvenilir Kedigöz; Dündar Alp'in akıl hocası, ikiyüzlü, dalkavuk Daskalos Derviş; sınırdaki Barış'ı tehdit eden Bilecik ve Karacahisar tekfurları; cinsel eğilimlerini bastıramayan Dündar Alp'in kız Cinli Nefise; Bilecik Hisarı'nın sorumlusu Kosti Çavuş; hisarda yaşayan Popolina ve sözlüsü Panayot; ailesinin geçmişiyle övünen Dündar Alp'in karısı kendini beğenmiş Gurgan Hatun; baskıcı kimlikleri ile beylikleri tehdit eden Moğollar; Demircan'ın ölümü sonrası iz süren Pop Markos; Keşiş Benito ve Cinli Nefise'nin cinsel olarak sömürdüğü köle Balabancık; fal bakarak halkın dini duygularını sömüren Kamagan Derviş; Osman Bey'e Romanos'un düğününde pusu kurulacağını haber veren Köse Mihal; Osman Bey'in daveti esnasında konağı basılan Nurettin Voyvoda; Afyon içen halkı rahatsız eden cavlaklar; Lotüs'un annesi; Osman Bey'in ilk eşi Malhun Hatun; Osman Bey'in kardeşi Gündüz Bey ve onun oğlu Baykoca Bey, fon karakterler olarak entrik kurgunun gelişimine etki ederler.

SONUÇ

Devlet Ana, Osmanlı Devleti'nin kuruluş özündeki değerler sisteminin sorgulandığı bir eserdir. Eserde, tarihi verilerden hareketle siyasi, sosyal ve kültürel yapılanmanın analizini, Anadolu'daki Türk varlığının öyküsü şeklinde anlatan Kemal Tahir, bu öyküyü, ülkü ve karşıt değerlerin çatışmaları şeklinde konumlandırır. Varoluşsal öze ait değerleri simgeleyen, düzenin temsilcisi konumundaki kişiler ile kaosun dejenere ve yalıtık/ ötekileşmiş kişilerinin çatış-

ması, romanın entrik kurgusunu şekillendirir. *Devlet Ana* romanında değerler dizgisinin kişiler düzlemindeki görünümü "KORA" (Korkmaz, 2015:103) şemasında şu şekildedir;

DEVLET ANA	ÜLKÜ DEĞERLER	ARA DEĞERLER	KARŞIT DEĞERLER
KİŞİLER	Kerimcan, Devlet Ana, Osman Bey, Orhan Bey, Ertuğrul Gazi, Şeyh Edebali, Kaplan Çavuş, Mavro, Aslıhan, Akçakoca, Pir Elvan	Yunus Emre, Balkız Demircan, Malhun Hatun , Köse Mihal, Liya, Yahşı İmam, Gündüz Bey, Baykoca Bey, Aydınlı esir, Cinli Nefise, Pop Markos Deli Balta, Lotüs, Kel Derviş, Popolina, Panayor, Köle Balabancık	Şövalye Notüs, Keşiş Benito, Uranha Hophop Kadı, Alışar Dündar Alp, Gurgan Hatun, Filatyos Pervane Subaşı, Çudaroğlu, Daskalos Derviş

Düzen ile kaos çatışması, zamansal ve mekânsal boyutta kendisiyle ve dünyayla yüzleşen bireylerin öyküsüne dönüşür. Gelenek, töre, inanç, adalet, sevgi, doğruluk ve bağlılık gibi erdemlerin kişilik özellikleri ile bütünlendiği ülkü değerler; ötekileşmiş boyutlarıyla kaosun simgesi durumundaki bireyleri mağlûp eder. Başkişinin alp-bilge tipine geçiş süreci, evrensel kendilik değerlerine dönüşümün de ifadesi olur. Başkişi Kerim'in gelişim ve değişim serüveni; milli, evrensel farkındalıklarla bütünlenir. Kendisi olmak ile millet olmak bilincinin birleşimi, ontik bağlamda eserin temel hareket noktasıdır.

Devlet Ana, Türk-İslâm kültürünün yazılı ve sözlü kaynaklarının milli romantizm ve tarihi malzeme ile sentezlenmesinden varlık bulur. Roman, Türklük değerlerinin otantik yorumu ile "milli romantik duyuş tarzı"nın en üst seviyedeki metinlerinden biridir. Kemal Tahir, bu yapıtı ile yoğunlaşmış bilinçler sisteminin ana kaynaklarına dikkat çekerek "bize/kendimize dönük" mesajlar ulaştırırken kurmaca dünyadaki Türk(lük) sesini de nağmeye dönüştürmeyi başarır.

KAYNAKÇA

ADLER, Alfred (1996), İnsanı Tanıma Sanatı, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1996), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

ARGUNŞAH, Hülya (1993), "Tarihi Türk Romanında Yesevi Dervişleri", **Milletlerarası Hoca Ahmet Yesevi Sempozyumu Bildirileri**, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri. S.34-44.

ASLANKARA, Sadık (2000) "Günümüz Türk Öykücülüğünde Yeni Arayışlar ve Estetik Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: Eski İle Örtüşen Yeni", **Varlık**, S.1112, s.57-62.

BACHELARD, Gaston (1996), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kabalcı Yay., İstanbul.

BACON, Francis (2000), **Denemeler**, (Çev. Akşit Göktürk), YKY, İstanbul.

CAMPBELL, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.

DEMİRALP, Oğuz(1995), **Okuma Defteri**, YKY, İstanbul.

DİVİTÇİOĞLU, Sencer (1981), **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu Marksist Üretim Tarzı Kavramı**, YKY, İstanbul.

DOSDOĞRU, Hulusi (1974), **Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir**, Tel Yay., İstanbul.

ELİUZ, Ülkü (2001), "Dede Korkut Hikayelerindeki Şahıs Kadrosunun Karakter Yapıları Bakımından İncelenmesi", **Bilig**, Yaz 2001, s.63-86.

FEDAİ, Özlem (2016), "Kerimcan'ın "Bireyleşme" Yolculuğu Bağlamında Devlet Ana Romanında Arketipler", **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, Güz, S.8, 159-179.

FROMM, Erich (1996), Özgürlükten Kaçış, (Çev. Şemsa Yeğin), Payel Yay., İstanbul.

GİRARD, Rene (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, Metis-Eleştiri Yay., İstanbul

GÖKERİ, A. İ. (1979), "Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapılara Uygulanması", **AÜ DTCF Doktora Tezi** (yayımlanmamış), Ankara.

GÜNDOĞAN, Ali Osman (1997), **Albert Camus ve Başkaldırı Felsefesi**, Birey Yay., İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2009), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yay., İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1991), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3 Tip Tahlilleri**, Dergah Yay., İstanbul.

KARABULUT, Mustafa (2009), "Devlet Ana Romanı Üzerine Bir İnceleme", S.53, **Erdem**, 115-128.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yayınları, İstanbul.

KÜLAHLIOĞLU İSLAM, Ayşenur (2004), "Kuruluştan Kurtuluşa, Dört Tarihi Roman", **Türkbilig**, S.8, 108-123.

MARCUSE, Herbest (1990), **Tek Boyutlu İnsan** , İdea Yay., İstanbul.

MORAN, Berna (1991), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**, İletişim Yay., İstanbul.

TAHİR, Kemal (2002), **Devlet Ana**, Tekin Yayınları, İstanbul.

TEKİN, Mehmet (1989), **Roman Sanatı ve Roman Unsurları**, SÜ Edebiyat Fakültesi Yay., Konya.

TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*M. Fatih KANTER**

"Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan;
bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor."

Oğuz Atay

GİRİŞ

Sanat, insanın kendi varlığını arayış ve anlamlandırma yolundaki estetik görünümlerden oluşur. İnsanın özde kendisini genelde ise kendi dışındaki dünyayı yorumlama çabasının dışavurumudur. Estetik bir kaygı ile oluşturulan sanat ürünü de insanın içindeki güzellikleri ve kusursuzluğu arzulayan yanını simgeler.

Sanatın sözle buluştuğu noktada kendine yer bulan edebî ürünler ise, insanın merak ve anlatma arzusunun kesişme noktasında yerini alır. Sözlü kültürden devralınan anlatma arzusu yazı ile birlikte gerçek dünyanın sınırlarını aşarak insanın muhayyilesinde şekillendirdiği hayalî/itibari/kurgusal dünyaların oluşumunu sağlar. Anlatma esasına dayalı türler, insanın reel âlemde yaşadıkları ve hayal ettiklerinin bir toplamı ya da sentezi olarak ortaya çıkar. Anlatmaya dayalı türlerden olan roman da, bir kişi ya da olayı merkeze alarak gerçek ve kurgusal olaylarla yoğrulur. Modern anlamda kendine yer edinmeden önce halk anlatılarından, destanlardan, trajedilerden, efsanelerden süzülerek daha belirli bir çerçeve içine sığan romanın tarihsel düzlemde gelişimi, her devrin yaşam biçimine uygun olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda *Don Kişot*'tan,

* Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. fatihkanter@hotmail.com

Sefiller'e, *Suç ve Ceza*'ya, *Goriot Baba*'ya ve diğer klasiklere uzanan çizgide roman, kendini sürekli yenileyerek bir biçim ve içerik kazanır. Ancak bu biçim ve içerik, kendini her tekrarladığında farklı arayışları ve özgün denemeleri de beraberinde getirir.

Çağlar içinde toplumların ihtiyaçları ile birlikte kendine yer arayan roman türü, bu bağlamda modern dünyada yalnızlaşan, tek başına kalan, kendi içine doğru yolculuk yapmaya çalışan bireyleri ortaya çıkarır. Bu bireyler, modernizmin dayatmasıyla bireyselleşme yolunda adımlar attığını düşünürken kaotik bir düzen içerisinde var olma çabası güderler. İşte tam da bu bağlamda modern toplumların çözümleyemedikleri sorunları karşısında artık postmodern bir çağ kendini dayatır. Modern dünyada kendini kaybeden bireylerin arayış macerasında 'her şeye' umut olarak baktıkları 'her şeyden' biraz tatmak istedikleri yeni bir dünya kurgusudur artık postmodern dünya.

Cumhuriyet sonrası modern dünyayı algılamaya çalışan aydınlardan olan Oğuz Atay da reel dünya ile kurgusal dünya arasında sıkı ağlar örerek yaşadığı bunalımlı ve kaotik yapıyı eserlerine aksettirir. Onun Türk edebiyatında şöhret kazanmasını sağlayan *Tutunamayanlar* romanının ardından yine benzer bir biçimde kaleme aldığı *Tehlikeli Oyunlar* eserinde de aydının kendi içine doğru yaptığı yolculuk işlenir.

1. Romanda Kişiler Dünyası

Tehlikeli Oyunlar, Oğuz Atay'ın kendine özgü yazın biçiminin tüm özelliklerini yansıtan ikinci romanıdır. *Tehlikeli Oyunlar* romanının ilk baskısı 1973 yılında Sinan Yayınları tarafından yapılır. Eser, dört ana bölüm ve on sekiz ara bölümden oluşmaktadır. Bu ara bölümlerin başlıkları şöyledir: *I. Bölüm* 1. Gecekondu 2. Dul Kadın 3. Albay Hüsamettin Bey 4. Ülkemiz 5. Meyhane 6. Bilge *II. Bölüm* 7. Sevgi Vesaire 8. Selim Bey 9. Mum Işığı 10. Mücevherler *III. Bölüm* 11. Yalnızlığın Oyuncakları 12. Şimdi Seni Yakaladım 13. Korku 14. Büyük Oyun *IV. Bölüm* 15. En Büyük Hazinemiz Aklımızdır 16. Son Yemek 17. Düşüş 18. Albay Girer.

Romanda Hikmet Benol adlı başkişinin zihin dünyasında yaşadıkları bilinç akışı tekniğiyle anlatılır. Bu tekniğin kullanımı ile anlatıcının zihin dünyası ile dış dünya arasındaki ilişikler ağı arasındaki geçişlerde belirsizlikler yaşanır. Hayatındaki her şeyi yarım bırakmış ve kendini bir gecekonduda yalnızlığa terk eden başkişinin bu yalnızlık içinde geçmişi ve şimdi yaşadıkları zihinsel dünya ile gerçek dünyanın gelgitleri arasında sunulur.

Anlatma esasına dayalı türlerde anlatılacak konu bir kişi ya da olay üzerinden ilerler. Zira olayın ne olduğu kadar kimin başından geçtiği de aynı öneme

sahiptir. Temelde insanın dünyalık yaşamını sorguladığı bir varoluş kaygısının içkinleştirildiği anlatı dünyasında bu durum kahramanın kendini gerçekleştirme macerasına çıkışının hikâyesidir. Elbette bu kendini gerçekleştirme yolculuğu görünen dış dünyanın gerçeklerinden ziyade bireyin içsel anlamda kendine doğru bir yürüyüşünü kapsar. Anlatının merkezinde yer alan başkişisinin reel dünyada ve içsel anlamda yaptığı bu kutsal yolculuk esnasında ona refakat eden ya da onunla yolu kesişen kişiler de şüphesiz bu yolculuğu daha anlamlı hâle getirirler. Zira kahramanın kendini gerçekleştirme yolunda attığı adımlar ancak başka insanlarla boyutlu ve derinlikli bir biçime bürünür. Bu yolculuk sırasında kahramanın kendini bulması için ancak kişiler düzleminde de birçok engelleri aşması ve kendi benine yönelirken kimden yardım alması gerektiğinin farkına varması gerekir. Dış dünya ile iç dünyası arasında bir denge kurarak bu yolu tamamlamak ancak kendi oluş sürecini gerçekleştirmek anlamına gelir ki her anlatı kahramanının kendini gerçekleştirmesi de beklenmez.

Anlatı dünyasında yer alan şahıs kadrosunu özellikle de modern anlatılarda karakterleri bakımından incelerken dört ana başlık altında ele almak mümkündür.

1.1. Başkişi

Kurmaca düzlemde olayların merkezindeki kişiler, en kaba ve genel tanımla başkişi olarak adlandırılırlar. Anlatının odak noktasında yer alan bu kişiler, derinlikli ve boyutlu bir biçimde ele alınırlar. "Başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da, daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir. Başkişiler, romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler. Bu anlamda roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman; onlara hayat vermek için yazılır." (Stevick, 2017: 179) Romanın anlatılış sebebini taşıyan kişilerin her birinin ise farklı bir amacı farklı bir karakter yapısı olacaktır. Bu bağlamda her roman başkişisi aslında insanlığın tüm ortak özelliğini içinde barındırmasına karşın yine her insandan farklı ve biricik bir karakter yapısıyla ortaya çıkacaktır. Yazarının ve içinde yaşadığı toplumun şartlarına yönelik bu tavır aslında sanatın özünde yer alır.

Tehlikeli Oyunlar romanının başlangıcında yatağına uzanmış uyumaya çalışan Hikmet Benol, gerçek ile hayal arasında zihnindeki kurgu dünyasını aktaran bir başkişi konumundadır. Hikmet aslında romanın hem başkişisi hem de

kurmaca dünyadaki tek reel kişi gibi görünmektedir. Zira diğer karakterlerin tümü Hikmet'in zihnindeki tasavvurların sunumuyla birlikte görülürler yani kurmaca dünyadaki varlıkları şüphelidir. Başkişi Hikmet eşi Sevgi'den ayrılıp kendi deyimiyle bir gecekonduda yalnız başına yaşamayı tercih eder. "Hikmet Benol da kendi 'ben'ini yeniden kurmak ve ona dönüşmek için gecekonduya taşınır." (Şahin, 2013: 2321) Evlilik hayatına ayak uyduramayan Hikmet eşi Sevgi'nin arkadaşı Bilge'ye âşık olur. Bilge'ye olan aşkı başkişinin dış dünyaya karşı bir tutamağı konumundadır. Hayattaki her şeyi yarım bırakan Hikmet'in gecekondu hayatında geçmiş ile şimdiyi bütünleştiren zihinsel serüveni yine bir yarım bırakılmışlıkla noktalanır. Zira romanın sonunda başkişinin ölümü muğlak bir intihar biçiminde kurgulanır.

Hikmet kimdir? Ne iş yapar ve hayatını nasıl kazanır? Soruları gerçek hayatı kapsayan sorularken bu soruların cevabı niteliğindeki cümleler ise bir "kendini arayış" öyküsünün oyunlaştırılmış ve ironik biçimde sunumudur.

Roman dış dünyayı kapsayan ve kuşatan tasvirlerin ve olayların yerine başkişi Hikmet'in zihinsel anlamda kendi ben'ine doğru çıktığı yolculuğu kapsar. Dünyalık yaşamın rutinine karşı bir başkaldırı anlamını da taşıyan bu serüvende başkişi Don Kişotvari bir tavırla düzene ironik bir başkaldırı peşindedir. Ancak roman başkişisi Hikmet'in düşünsel anlamdaki eylemci yönü, fiziksel düzleme taşınmaz. Bu nedenle romanda bilinç akışı; sürekli, yoğunluklu ve derin biçimde Hikmet'in zihin dünyasının kurgusu biçiminde görülür. Hayatın, oyun/kurgu ve gerçeklik arasında bir yerde yaşandığı bu süreç, başkişi Hikmet'in gerçek yaşamıyla zihnindeki yaşamı arasındaki geçişkenlik yüzünden sürekli muğlak olarak kalır.

Hikmet Benol, adıyla ve soyadıyla müsemma bir hayat arzusunu ruhunda barındırırken bunu pratik yaşama aktaramayan "aydın bilincinin bölünmüşlüğünün" simgesidir. Hayatın hikmeti (=özü/anlamı) "ben ol"maktan (=kendi olmak'tan) geçerken, bu hikmetin bilincinde olup onu uygulayamamak ise en büyük yara ve bilinç yarılmasıdır. İşte bu nedenle bu bilinç yarılmasını yaşayan Hikmet, hayatın olağan akışında kendine yer bulabilmek için ruhsal ve bilinçsel bir düşünce travması yaşarken; fiziksel düzlemde pasif bir kimlik sergiler.

Yatağında uyumaya çalışırken yan odadaki seslere anlam vermeye çalışan Hikmet'in oyun biçiminde ve kesitler halinde yaşamından aktardığı kareler, bir film şeridi şeklinde kurgulanmış gibidir. Bu nedenle romanın son paragrafı şu şekilde biter;

"Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kol-kola. Delikanlı birşeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. "Bana

kalırsa filim biraz karışıktı," dedi genç adam. "Bazı yerlerini anlamadım." "Canım," dedi kız, "Sonunda çocuk ölüyor işte." "Aptal," dedi delikanlı, "o kadarını biz de anladık" (s. 474).

Hikmet Benol, modern dünyanın yalnızlaştırdığı ve yabancılaştırdığı maddeler dünyasında kendini eksik hisseden bireyin temsilcisidir. Bu nedenle o, madde ile mana arasında sıkışmış, maddenin tahakkümünden sıkılıp boşlukta salınırken kendine mana dünyasında bir tutamak bulamayışın da acısını çeker. Bu nedenle o dış dünya ile iç dünyası arasındaki çatışmaları yoğun biçimde yaşar. Bu yoğunluk, benlik bölünmesi şeklinde roman karakterinin hayatını ele geçirir. "Böyle bir kişi kendini bu dünyada "evinde" veya başkalarıyla "birlikte" olarak yaşantılayamaz, aksine, kendini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde yaşantılar; dahası kendini tam bir kişiden ziyade, belki bir nedene hafifçe iliştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok benlik vb. gibi çeşitli biçimlerde "bölünmüş" olarak yaşantılar." (Laing, 2011: 15) Dünyalık yaşam içerisindeki bireyi bütünsel bir varlıktan ziyade parçalara bölünmüş olarak düşünen görüşün kurmaca dünyadaki yansımasıdır Hikmet. Hayatı bir bütünün parçalanmış akışı içinde farklı duyuşlarla algılar. Bu nedenle o, yaşanan düzen içerisindeki akışa kendini kaptıran mutlu bilincin karşısındaki "mutsuz bilincin" temsilcisidir de aynı zamanda. Oğuz Atay'ın eserlerinin temel izleğini oluşturan "aydın bilincinin bölünmesi" sorunu, Türkiye'de yaşayan aydınların ya da küçük burjuvanın kendisi olamayışıdır. Kitlelerin tutunduğu değerlerden ve normlardan uzak biçimde, onlar gibi olmayı reddederken onların arasında yaşamaya mecbur ve mahkûm bu bilinç; dolayısıyla mutsuz bilinçtir. "Mutsuz bilinç, özbilincin, yani dünya ile karşıtlığının bilincine sahip bilincin üçüncü figürüdür. Bu, yalnızca dünyayı seyreden ve anlayan bilincin kuramsal tutumu değil, onu duyan yaşayan bilincin benimsediği bir varoluşsal bir tutum, bir ideolojidir. (...) Kendini dünyadan farklı, ona karşıt olarak tanımlamak, bu özbilinç evresinde de, özbilinci dünyadan kopmaya ve eylemsizliğe itecektir." (Bumin, 2016: 58) Bu bağlamda başkişi, somut dünyadan koparak eylemsizliğe yönelir.

Atay günlüğünde "İkinci kitabımda, herkesin saldırdığı ve saldırmakta olduğu bir adamla (...) herkesin hor gördüğü bir kadının macerasını yazacağım" (Atay, 1998: 10) demektedir. Hayatı ya da daha temelde varoluşun anlamını sorgularken; düşündüğü, söylediği ve eylediği arasında farklılıklar bulunan/gösteren "burjuva aydın" tutumu içerisinde Hikmet, rol yapamadığı ve çelişkilerle dolu bir tutamak bulamadığı için mutsuzdur.

Hikmet, dünyalık yaşamın özellikle de kendi çağında ve kendi çevresindeki dünyalık yaşamın karşısında muhalif bir kimliktir. Bu muhalif yapı iç hesaplaşmayı da beraberinde getirir. "(...) "İnsanın kendisiyle hesaplaşması, bu romanda

ana motif olarak metnin odağında oturur." (Ecevit, 2014: 340) Bu hesaplaşma neticesinde varlığı anlamlandırmaya çalışan her bireyin derinden duyumsadığı trajik farkındalıkla kendince bir tavır geliştirir. Kurmaca düzlemde dışsal bir serüvenden çok kahramanın içsel yolculuğunda ve çoğunlukla sessiz bir tepki olarak geliştirilen bu tavır özellikle de çağın burjuvazisi ve aydınlarına karşıdır. Benliğini böldüğü her bir kişilik parçası da bu tepkinin bir eseridir. Soriau, başkişileri aksiyonu dinamik atılımını sağlayan oyun kurucular olarak tanımlar ve onlara tematik güç adını verir. (Bourneur-Quellet, 1989: 151-154) Hikmet de modern dünyanın mutsuz aydının temsil eden bir tematik güç olarak anlatı dünyasında yerini alır.

Hayattaki her şeyi yarım bırakan başkişi, evliliğinin yürümemesi üzerine bir gecekonduda (aslında üç katlı ahşap bir evde) inzivaya çekilir. Bu inziva, fiziksel dünyadan kaçış olarak nitelendirilebileceği gibi Hikmet'in kendi kabuğuna yani zihin dünyasına çekilişi anlamını da taşımaktadır. Olay örgüsünün temel mekânı olan bu evde dış dünyanın tasvirlerine pek yer verilmez. Onun yerine Hikmet'in zihninde kurgulanan yeni dünyanın kapıları açılır. Oğuz Atay Günlük'te bu eseriyle ilgili notlarında oluşturacağı başkişiyle ilgili şu ipuçlarını verir;

> *"Selim'le oldukça güç bir tip, yani olumlu insan –bir bakıma- denemiştim. Şimdi sürekli olumsuz bir tip düşünüyorum. Küçük hesapların olumsuzluğunu. Kimsenin okumadığı kitapları okuyan, kötü yaşayan bir adam. (...) Aşağılık bir adam. Self-conscious olmalı. Hem de nasıl. (...) Hikmet farkında. Fakat kötülüklerine engel olamıyor."* (Atay, 1998: 16-18)

Olumsuz bir tip olarak düşünülen Hikmet Benol, dünyalık hayatın tekdüzeliğine karşı tavır alarak kendini soyutlar. Onun olumsuzluğu ya da kötü yaşayışı alışılanın dışına çıkmakla ilintilidir. Zira Hikmet, romanın başlangıcında evliliğini yürütemeyen bir adam olarak okur karşısına çıkar. Evliliği bir süre denemiş, adeta evcilik oynar gibi burjuva hayatın yapay mutluluk algısı içerisinde boğulmak üzereyken kendini dışarıya fırlatmış bir düzen karşıtıdır. Evliliğiyle ilgili olarak dile getirdiği cümleler de kendi fiziksel özelliklerine çok az da olsa yer verir ki roman boyunca hem kahramanların hem de dış dünyanın fiziksel özellikleri üzerinde fazlaca durulmaz;

> *"Genç yaşta evlilikten çürüğe çıkan uzun boylu sivilceli ve burnunun yanağına birleştiği yerde önemsiz bir et beni taşıyan adam, şimdilik açıklanması sakıncalı görülen bazı nedenlerle, çevresinde gecekondu sayısı yüksek ve hayat seviyesi düşük bir bölgeye yerleşir. (...)"* (s. 29).

Evlilik ve dünyalık yaşam düzeni içerisindeki her olgu Hikmet ve onun gibi düşünenler için olumsuz bir yaşam biçimidir. Bu nedenle o, düzenin bir parçası olmak yerine düzen dışında ya da düzen karşısında bir "yabancı" olmayı tercih eder. Burjuvazinin dayattığı yaşam içerisinde yapmacık olmaktansa doğal bir öteki olmakla gurur duyar adeta. Burjuvanın ritüelleştirdiği yaşam kalıplarını yapmacık olarak gören başkişi, eşya ile insan arasındaki ilişkiyi eşyanın gözüyle aktarır;

> *"Hep birlikte mırıldanıyorlar: İnsanlara kaptırma kendini, durmadan koşuşma, onlara uyma, insan bir makinedir, bir yerde bozulur, yavaş yavaş kullan aklını, şimdi biraz dinlen, şimdi biraz saçmalayalım, aklımızı dinlendirelim, mantığımızı dinlendirelim, rüyada yaşayalım."* (s. 36).

Dışarıdan kendini görmek isteyen bireyin eşya tarafından tanımlanması insanlığın topyekûn sorgulanması anlamını taşır. Düzene karşı bir başkaldırı olarak algılanabilecek bu bakış açısı, modern dünyanın tekdüzeleştirdiği insanına da bir eleştiridir. Gerçek hayat ile rüya karşılaştırması da bu bağlamda önem arz eder. Zira modern hayatın gerçeklik algısı bir makine ruhsuzluğuyla sürekli bir koşuşturma içerisinde yaşanır. Bu hayatı yaşamak konusunda kendisini yetersiz hissettiğini düşüne Hikmet ironik biçimde kendisini "hayat acemisi" olarak niteler. Modern hayatın koşuşturması karşısında hayretini gizlemeyen başkişi;

> *"Demek ki yolda durmak mümkün olmuyordu; böyle bir hürriyet yoktu. Sadece sürüklenme, kalabalığın akışına kapılma hürriyeti vardı. Durmazsam düşünemem. Durdu, gökyüzüne baktı; hava kararacaktı."* (s. 122)

ibareleriyle trajik bir tespit yapar. Kalabalığın arasında kendini kaybetmek endişesiyle durup varlığını anlamak çabası Hikmet ve onun gibileri hayat karşısında acemi birer oyuncu yapacaktır. Tam da bu noktada hayatın gerçeklik ve oyun terimleriyle açıklanması gerekir. Zira Hikmet de Albay Hüsamettin de oyun yazarıdır. Gerçek ve oyun arasındaki ilişki, dünya hayatının nasıl algılandığına işaret eden imge biçiminde metne konumlandırılır.

Dünyalık hayat, insanı kendine bağlayan ve sürekli bitmeyecek bir duygu ile onu sürüklenmeye mahkûm eden bir yapı arz eder. Bu yapının farkına varan insan ancak varlığı ve dünyayı anlamlandırmak peşindedir. Bir beden ve ruhtan oluşan insanın maddi ve ruhsal yönleri de bu bağlamda dışadönük ve içedönük bir hayat çizgisi oluşturur. Bir yandan dış dünya ile ilişkilerini belir-

leyen insanın öte yandan kendine ait bir iç yaşamı vardır ki bu onun kendilik değerlerini kurmada daha önemlidir. Madde ile manayı bütünleştiren insanın salt maddi olana yönelmesi ya da manaya yönelmesi onun dünyalık hayattan kopuşuna neden olur. *Tehlikeli Oyunlar*'da başkişi Hikmet Benol maddi olanın farkında olmakla birlikte kendi içsel dünyasına doğru bir yolculuğa çıkarak dış dünyayı anlamlandırmaya çabalar. Bu nedenle de onun benliği bölünmüş biçimde sunulur. Hikmet'in gerçekteki kişiliği ile bilinç dünyasındaki kurgusal kimliği arasındaki çatışma/bölünme romanın kurgu dünyasındaki çatışma unsurunu oluştururken aynı zamanda kendi dışındaki hayata karşı ironik bir başkaldırı niteliğindedir. "Tehlikeli Oyunlar'da da "birçok insanın yamanmasından meydana gelmiş"tir Hikmet. İşte ruhsal mekândaki bu çoğullaşmadan kaynaklanır Atay'da ironi. İnsanın içindeki "Hikmetler kalabalığı"yla, "içindeki bazıları"yla sürdürdüğü bitmek tükenmez söyleşiden, kişinin aynı anda hem kendisi hem "kendi kendinin yargıcı", hem kendisi hem "kendi kendinin hafiyesi", hem kendisi hem "kendi kendisinin İago'su" olmasından kaynaklanır. "Sonunda birbiriyle uyuşamayan bir sürü Hikmet çıktı ortaya" diye yakınır Hikmet" (Gürbilek, 2018: 66).

Gerçek hayatta insanın takındığı maskeleri kendi içsel dünyasında bir potada eriten başkişi, samimiyetsiz ve sığ ilişkiler yumağı içerisinde kendine yer edinememenin acısını duyumsar. Bu acı aslında gerçek ile oyun arasındaki ince ayrımı da beraberinde getirir. Hayatı oyun olarak niteleyen bir bakışla bu oyun içerisinde kendine çeşitli roller biçilen insanların trajikomik durumları Hikmet'in gözünden ironik bir biçimde sunulur. Hikmet bu durumu; "Onlar yaşıyorlardı, kendilerini yaşıyorlardı. Ben kimdim ya da kimi canlandırıyordum?" (s. 107) cümleleriyle dile getirir. Romanın en temel tezlerinden birisi olan "kendi olmak" sorununa da işaret eden bu söylem, gerçekten dünyalık hayatta "kendini yaşamak" kavramının içinin bireyler tarafından doldurulup doldurulmadığı sorusuna yönlendirir. Dünyalık hayatın akışı içerisinde sürüklenerek bir makine duyarsızlığıyla yaşayanlar karşısında çaresiz kalan bireyin hayatı nasıl yaşayacağını bilmeyenlerin trajiği "kimi canlandırıyordum?" sorusunun içerişine gizlenmiş gibidir. Zira Hikmet Benol, hayatın tüm ciddi görünen yaşama pratikleri karşısında "acemi" bir "tutunamayan"dır. Her işe koşuşturan ancak hiçbir işi tamamlayamayan bir acemidir o; "Her tarafa koşuyorum. Ben göğüslemeden ipleri kaldırıyorlar." (s. 146) Bu nedenle o, kendisi gibi olanların hayatta kalmaları için büyük bir "hayat bilgisi ansiklopedisi" yazmayı amaçlar. Hayattaki her durumu, her sorunu aşacak bir ansiklopedidir bu;

> *"Büyük bir ansiklopedi olmalı: Yüzlerce ciltlik bir eser, uçsuz bucaksız bir kitap dizisi. Her şehirde, belirli merkezlerde bir bina, bu kitaplara*

ayrılmış sadece. O zaman kimse delirmezdi. Bir hareketi mi unuttun, ne kadar basit olursa olsun, kitabın bir yerinde var. (...) Bazı maddeleri ben okumazdım; fakat bilirdim ki, bir yere ilk defa gittiğim zaman artık telaşa kapılmama lüzum yoktur. İlk maddesi, bir yere İLK defa gitmek bölümü. Tamam. Bu eser, çok büyük bir boşluğu dolduracak, hayat kadar büyük bir boşluğu." (s. 322-323).

Gündelik hayatın akışı içerisinde sıradan insanlar için basit görünen durumlar karşısında bile şaşıran, ne yapacağını bilemeyen bireylerin sığınacağı bu ansiklopedi aslında "hayatı kullanma kılavuzu"dur. Dış dünyanın gerçekleri karşısında içine kapanan ve içe dönük bir hayatı benimseyen Hikmet, kendini soyutlayarak zihinsel bir sürece dâhil olur. İç dünyadaki yolculuğunun aktarımı olan eserde, başkişi ve diğer kahramanlar arasındaki ilişkiler de irreel boyutta ilerler. Kendi varlığını bile reel ile irreel arasında bir yere konumlandıran başkişi varlık ve yokluk arasında salınmaktadır;

"Sevgili Bilge, gözün aydın! Ben metafizik oldum, kavram oldum artık. Önce kendi varlığımın sınırlarını çizdim, sonra gecekondunun meselelerine el attım. Böyle yapmasaydım sevgili Bilge, hayalleri düşünen bir hayal olmaktan öteye geçemezdim. Peki, bu çay bardağını kim çıkardı? Şeker kavanozunu kim indirdi? Ben yapmış olmalıyım bütün bunları." (s. 327).

Kendini elle dokunulan gözle görünen bir varlıktan soyutlayarak sadece bir "metafizik" ve "kavram" olarak nitelendiren başkişinin yine aynı düzlemde var olmasının getirdiği ikilem, varlık ve yokluk arasında sıkışan insanın trajiğini yansıtır. Nitekim Nurhayat Hanım'ın askerdeki oğlu Hidayet'e yazılan mektupta Hikmet şu satırlara yer verir;

"Oğlum Hidayet. Biz burada gerçek, hayal ve anılarla birlikte gayet sıkışık bir vaziyetlerde bulunuyoruz. Üst katta Hüsamettin Bey albayım, alt katta bildiğiniz gibi Nurhayat valideniz... Bu satırların naçiz muharriri bendeniz de her zamanki gibi gene ortada kalmaktayım." (s. 44).

Tahakküm ettiği değil mahkûm olduğu bir düzende ne yapacağını bilemeyen Hikmet, iç dünyasında bir çıkış yolu, tutunacak bir dal arar. Bu nedenle "bir türlü hâkim olunamayan günlük hayata dâhil olmanın, sürekli bir korku kaynağı olan eşyayı denetlemenin tek yolu, hayatı hep bir hayat bilgisi kitabına danışarak, bir talim olarak yaşamaktan geçecek(tir)." (Gürbilek, 2016: 32) Hikmet'in madde ve mana, beden ve ruh, Doğu ve Batı, hayal ve hakikat ya da

oyun ve gerçek arasında sıkışan ikilemli hali, modernizm sonrası Türk aydının topyekûn vücut bulmuş halidir. Bu nedenle o, hayatın akışında acemiliğini giderecek sorunun çözümünü ironik biçimde yazılı bir kılavuza/hayat bilgisi kitabına yönlendirir. Aslında bu durum da başkişinin düzenin yazılı emirleri karşısındaki tavrını yansıtır.

Dünya hayatının bir oyun olduğu eserde sıkça göndermede bulunulan bir diğer ironi ögesidir. Hayat ve oyun arasındaki metaforik bağıntıyı bir oyun yazarı başkişi ve onun zihninde yaşayan Albay Hüsamettin Tambay'ın da oyun yazma çabası bu ironinin bir parçasıdır. Hayatın bir kurgu olduğu ve bu kurgu içinde yaşayan kahramanın yine kurgusal oyunlarla uğraşması *Tehlikeli Oyunlar* romanının gerçeküstü tarafına göndermedir. Hikmet âşık olduğu Bilge'ye seslenirken roman içindeki kurgusal düzlemin gerçeküstü boyutunu da gözler önüne serer. Böylelikle romanın içinde yer alan kahramanların fiziksel mi düşünsel mi oldukları konusu giderek muğlak bir hal alır;

> *"Sana gecekonduyu ve orada yaşayan insanları gerçekdışı bir biçimde anlatan biri olarak, benden çok şey bekliyordun. Oysa bizim bütün güzelliğimiz, yaşantılarımızla düşündüklerimiz arasındaki acıklı çelişkinin yansımalarından ibaretti. Albayları ve dul kadınları içimde taşıdığım için bu yansımalar biraz gözünü kamaştırıyordu. Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını sürekli işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albayın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkulu olduğu gibi, bunların dışında –ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- albayın karısı ve askerliğini yaptığı söylenen Hidayet de gerçeküstü bir oyunun kahramanlarından ibaret olabilir. Bilmem bu sözlerimle senin istediğin soyutluğa (sen abstractness dersin belki buna) ulaşabiliyor muyum ey tanrısal yaratık? Acaba, Hüsamettin Tambay'ın –var olduğu söylenen ve benim bile hiç görmediğim- karısı, bizzat albayın gerçek bir varlık olduğu meselesini tehlikeye atmıyor mu?"* (s. 325).

Hayat-oyun metaforunun başkişi tarafından dile getirildiği bu satırlar, dış dünya karşısında yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin varlık karşısındaki belirsiz tavrının yansımasıdır. Sürekli olarak koşuşturan, durup düşünmeye fırsat bulamayan insan yığınlarının nasıl bu kadar dışa dönük bir biçimde yaşadıklarını ve dahası nasıl durup düşünmediklerini anlamakta zorlanan Hikmet, gerçek ve gerçek olmayanın ne olduğu sorusuna cevap bulamamanın bunaltısını yaşar. İşte bu nedenle romandaki kahramanların da gerçeklikleri şüphelidir. Kendi hayatını oyunlaştırarak anlatmayı tercih eden kurgu kahramanının gerçekliği ile kurgu içerisindeki kurguda yer alan kahramanların ilişkileri de bu düzlemde metne yerleştirilmiştir.

Tehlikeli Oyunlar eserinin başkişisi Hikmet Benol varlık sorunsalını duyumsayan bir karakter olarak kendi içsel yolculuğuyla dış dünya gerçeklikleri arasında sıkışmış gibidir. Bu bağlamda o, arada kalmış aydın psikozuyla dünya hayatını ve insanları, Türkiye özelinde ironik bir tavırla eleştiren ve kendine bu insanlar arasında yer bulamayan bir tutunamayan olarak tanımlayan biridir.

1.2 Norm Karakterler

Anlatı dünyasında başkişi ile birlikte olay örgüsünün boyut kazanmasını sağlayan ve ayrıntılı ve çok yönlü entrik kurguda yer alan ikinci derecede yer alan karakterler bulunur. Bu karakterler, başkişisinin yaşadığı hayatın farklı yönlerden sunumunu kolaylaştıran kahramanlardır. "Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir." (Stevick, 2017: 186) *Tehlikeli Oyunlar* romanında da başkişi Hikmet Benol'un hem kusurlarını ortaya çıkaran hem de sağduyu ve aklın temsilcisi konumunda yer alan Albay Hüsamettin Tambay ve Bilge norm karakterlerdir.

Hikmet'in eşi Sevgi'den ayrıldıktan sonra yerleştiği gecekondunun (aslında üç katlı bir ev) üst katında yaşayan emekli Albay Hüsamettin Tambay, roman boyunca başkişisinin içdiyalog şeklinde konuştuğu ikinci ben'i olarak tasarlanmış gibidir. "Hüsamettin Tambay, öteki olarak benin sınırlarını aşmasına ve kendini keşfetmesine imkân sağlayan olumlu bir değerler bütünüdür." (Şahin, 2010: 25) Bu onay alma ya da onay verme mekanizmasının ya da düzenin kişileştirilmiş hâli olan Hüsamettin Albay, Hikmet Benol'un hayatında dış gerçekliğin ve "sağduyunun" hayali temsilcisidir. Zira romanın girişinde rüyalar içinde boğuşan Hikmet'in kendine geldiği anda karşısında Hüsammettin Bey sandalyede "kımıldamadan" oturmaktadır. Aynı zamanda o, Hikmet'in hayatını anlatmak amacıyla kullanılan bir araç nesne konumunu da üstlenir. "Hikmet Benol "hayattan emekli" olup gecekonduya gittiğinde, orada en çok ona kendini yakın hisseder, onda kendini bulur. İroninin kaynağı da burada: Hikmet Benol'un karşı çıktığı şeyi zaten yapmıştır: Sonunda, Batıcılığın içinden çıkan eleştirellik ile eleştirel olmayan Batıcılık aynı yerde buluşur. Hüsamettin Tambay da Hikmet gibi bir gecekonduda oyunlar yazmaktadır. İkisi arasındaki görünürdeki tek fark, bir bilinç farkıdır. Hayatta karşılığı bulunamamış bir bilinç farkı, bir söyleyiş farkı: Hikmet "sonunda bu gecekonduya düştüm" der, Hüsamettin Albayım ısrarla düzeltir: "Gecekondu değil burası Hikmet, üç katlı ahşap bir ev." (Gürbilek, 2016: 33-34) Hüsamettin Albay, roman boyun-

ca Hikmet'in söylediği sözleri düzeltmekle mükelleftir aynı zamanda. İronik kurgunun tamamlayıcısı olan Albay Hüsamettin Bey'in özel yaşamı ve kişiliği hakkında diğer roman kahramanlarında olduğu gibi fazla ayrıntılı bilgiye yer verilmez.

Anlatı dünyasında norm karakterlerin temel özelliklerinden birisi de başkişinin eksik yönlerini tamamlamaktır (Korkmaz, 2016: 341). Bu bağlamda Hüsamettin Albay, başkişi Hikmet'in çocukluk yıllarından bu yana eksik kalan baba figürünü tamamlar. Albay, ironik ve sert biçimde otoriteyi temsil eder gibi görünse de başkişinin yanında var olmasını arzuladığı bir babanın eksikliğini bütünler; "Sen, benim emir subayım olsaydın, ayaklarımın altında çiğnerdim seni Hikmet! Çizmesiz olsun yalnız, albayım.(Albayım artık bir baba gibi seviyor beni. Bana iyice açıldı.)" (s. 27) Hayata aynı taraftan bakmamakla birlikte bir baba varlığı/figürü başkişiyi mutlu kılar. Bu baba Hikmet'in hemen hemen tüm söyledikleri karşısında sert bir tepkiyle onu olumsuzlayan biridir. Bu nedenle; "Hikmet'le Hüsamettin Albayım'ın konuşmaları,"iki yüzlü" bir öznenin hiçbir zaman birbiriyle barışamayacak iç konuşmalarıdır." (Gürbilek, 2016: 36) Bu bağlamda Albay, Hikmet'in hayatı sorgulayan ve eleştiren yanına karşı roman boyunca bir leitmotif olarak sürekli tekrarlanan "saçmalama Hikmet!" ibaresinin temsilcisi konumundadır. Hikmet'in şuursuz bir sayıklama biçiminde geçmişten, şimdiden ve karışık birçok konudan bahsederken kullanılan bu ibare anlatılanlar ve yaşananalar karşısında otoritenin sürekli karşıda bir yerlerde olduğu hissini verir. Bunu bir rahatlama aracı olarak da gören Hikmet "saçmalama Hikmet" ibaresine karşılık olarak bir bölümde kendi kendine. "Albay da olmasa ne yapacaktın" demektedir.

Albay Hüsamettin Tambay da Hikmet'le paralel olarak arada kalmışlığın temsilcisidir. Hikmet'in yerleştiği evde onunla birlikte kalıyor oluşu bu bağlamda tesadüfi değildir. Ancak Albay'ın arada kalmışlığı daha ziyade uzun bir resmi görev sonrası düşülen boşluk duygusu ile ilintilidir. "Öncelikle arada kalmış olmak; hem albay, hem emekli olmak. Ordunun üst kademelerinden birine terfi olmuşken, paşa olamamış olmak. Batıcılığın en çıplak kurumsal ifadelerinden biri olan ordunun mensubuyken, birdenbire kendisini karşısında tanımladığı toplumun içinde buluvermek: Ordu ile toplum, irade ile gelenek, Batı ile Doğu, alafranga ile alaturka arasında kalmış olmak.(...)" (Gürbilek, 2016: 34) Arada kalmışlık ortaklığının yanı sıra Hüsamettin albayın emekli oluşuyla birlikte pasif bir hayata geçişi ile Hikmet'in evliliğini sonlandırıp inzivaya çekilmesi arasında da paralellik söz konusudur. İkisi de eşlerinden ayrılarak gerçek hayatın dışında birer seyirci konumuna geçmişlerdir.

Hikmet'in kişilik özelliklerini yansıtan bir ayna görevi gören Albay Hüsamettin'in tanıtıldığı bölümde sahneye çıkan Albay Sermet Bey de Hüsamettin

Bey'in kişilik özelliklerini göstermede aracı rol oynar. Hüsamettin Albay, eski arkadaşına emeklilik günlerini tarih okuyarak geçirdiğini anlatır. Üçlü bir diyalog şeklinde geçen konuşma sırasında Albay Hüsamettin tombul parmaklı, Hırkalı, kirlenmiş kollukları olan beyaz gömleği içinden görünen uzun kollu yün fanila giyinen, yüzünde et benleri olan, burnundan, kulaklarından kıllar fışkıran, saçlarını boyayan, her gün traş olan, boynuna dar gelen gömleğinin üst düğmesini sürekli ilikleyen biri şeklinde tasvir edilir. Hüsamettin Albay arkadaşı Sermet'e; Hikmet'le birlikte soldukları ortak havayı şu şekilde açıklar;

> *"Bu yaştan sonra, ahşap bir evde, cemiyete ters düşen bir meşgalemiz var Sermet. Buna tarih diyoruz ama, başka cereyanlara kapılıp gidiyoruz. Hikmet, bizde bir 'başkalık' olduğunu söylüyor; ben, bu başkalıktan şüpheye düşüyorum hakikaten."* (s. 73).

Aktif hayatın dışına itilmiş duygudaşların yaşadığı bu "başkalık", anlayamamak ve anlaşılamamak odaklıdır. Hikmet'in iç sesi ya da benliğini dizginleyen bir simge konumundaki Hüsamettin Albay, aynı zamanda onu "anlamakla da görevlidir; "Anlıyorsunuz değil mi albayım? 'Vazifemiz anlamak,' dedi albay. 'Bu görevle bulunduruluyoruz burada.'" (s. 263). Albay, Hikmet'i anlamanın yanı sıra onun hakkında tespitler yapan olgun bir kişilik özelliği de sergiler. Hikmet'in oyun yazma serüveninde olduğu gibi gerçek hayatta da konuya giriş yapamadığını (s. 263), her şeyi birbirine karıştırdığı için gereken ilgiyi göremeyeceğini (s. 276) söyleyen Albay Hüsamettin, Hikmet'in düşünceleri arasındaki rolünü oynayan hayali bir kahramandır;

> *"(...) siz gerçek değilsiniz. Siz de oyunun –dolayısıyla kafamın- içindesiniz. Çünkü, bir insanı gerçekten seyretmek isteyen, onun oyununa gerçekten katılan biri, o insanın ancak kafasında yaşayabilir. (...) Şimdiye kadar nasıl oldu da sizin, daha önce kafamda yaşadığım olaylar gibi bir hayalden ibaret olduğunuzu düşünemedim? Oysa her şey ne kadar açıktı. Size ihtiyacım olduğu için yarattım emekli albayı. Ne Sevgi, ne Dumrul, ne de Bilge bana dayanırlardı. Onları yeniden yaratamazdım; buna izin vermezlerdi. Dul kadın da, siz de karşı koymadınız. İnsana ancak hayallerinde karşı konulmaz, ancak rüyalarda olur böyle şeyler. Siz bir rüya kahramanısınız albayım. Beni çok ezdiler, çok horladılar albayım; onun için bir dul kadına, yani Nurhayat Hanıma ihtiyacım vardı. Ha-ha. Nerede görülmüş böyle dul bir kadın? Hem de adı Nurhayat. Oğlu askerde piyes yazıyor. Albay da tarihe meraklı; benim gibi karısından ayrılmış. İşte böyle bir Hüsamettin Bey; yaşına, başına ve mevkiine geçmişine bakmadan beni anlıyor."* (s. 351).

Hikmet'in kendisiyle yüzleşmesi anlamını taşıyan bu itiraf, benlik bölünmesi yaşayan bireyin trajiğidir. Yaşadığı hayatın tümünün bir kurgu olduğunu ancak bu kurgu içerisinde neyin gerçek neyin hayal olduğunu bilmeyen kahramanın düştüğü bu trajik durum zaman ve mekânın belirsizliğiyle daha da karmaşık bir biçime bürünür. Hüsamettin Bey'in buradaki rolü ise dış dünyadaki otoritenin, kanunların, kurallar dizisinin bir temsilcisi olmaktır.

Tehlikeli Oyunlar romanının bir diğer norm karakteri ise Bilge'dir. Başkişi Hikmet Benol'un Sevgi ile evli olduğu zamanlarda ve âşık olduğu Bilge, romanda Hüsamettin Albay'a benzer biçimde aklın ve sağduyunun temsilcisidir. Başkişinin hayat karşısındaki tek tutamağı da Bilge'dir. Ancak anlatıda Hikmet dışındaki diğer kahramanlar gibi onun da zaman zaman gerçek bir kişiliği olmadığı izlenimi uyandırılır. Anlatının sonlarına doğru Hikmet'in giderek bulanıklaşan zihin dünyasında Bilge "oyun" imgesinin bir parçası olmaktan sıkıldığını belirtir;

> *"Bu oyunlardan usandım," dedi Bilge. "Gerçek biri olmak istiyorum senin için. Yaşadığımı anlamanı, odada dolaştığım sırada beni görmeni, bir takım dertlerim olabileceğini hissetmeni istiyorum. Oysa sen, yalnız kafandakilerle ilgilisin."* (s. 454).

Bilge'nin Hikmet'e karşı söylediği bu sözler, Hikmet'in gerçek yaşamadan kopuk olmasına karşı bir başkaldırıdır. Ancak anlatının başından sonuna kadar gerçek-oyun-kurgu kavramları arasındaki geçişkenlik bulanık bir hava oluşturur.

Bilge de romandaki diğer kahramanlar gibi fiziksel özellikleriyle ortada görünmez. Ancak Hikmet'in ruh dünyasını dolduran bir bütünlük içerisinde anlatının başlangıcında bir fetiş duygu ile Bilge'nin bacaklarından söz edilir. Hikmet'in aklında Bilge'nin bacakları ile kişiliği ya da aşkı bütünleşik bir biçimde sunulur bir bakıma. Ancak Bilge'nin Hikmet'in zihninde doldurduğu yer, onların isim sembolizasyonunda gizlenmiş gibidir. Zira bilge anlam bakımından başkişinin kendi ismi olan Hikmet'i içerir ya da tanımlar. İsmi ile özdeş olarak olgun ve örnek insan olan ve felsefe fakültesini bitiren Bilge, Hikmet'i cezbeder. Aklın, sorgulamanın ve hayat karşısında dirençli olmanın temsilcisidir bu bağlamda Bilge.

Romanın Bilge başlıklı 6. bölümünde Hikmet, Bilge'nin evine gider ve onunla sohbet etmeye başlar. Sevgi'den ayrıldıktan sonra yapılan bu ziyaret sırasında gerçekleşen sohbet de anlatının tümüne ayılan hayal-gerçek belirsizliği içerisindedir. Konuşmaların hangisinin Hikmet'in kendi içinde hangisinin Bil-

ge'ye karşı söylendiği muğlaktır. Hikmet bir tiyatroda Sevgi, Bilge ve Dumrul ile karşılaştıkları anı hatırlatır. Bu sohbet sırasında Hikmet Bilge'yi sevdiğini de vurgular. Hikmet tarafından kıskanılan Bilge bunun farkında gibidir ve bu nedenle Hikmet'in onu yakınlarından kimse ile tanıştırmadığını söyler. Hikmet'in genel olarak hayat hakkındaki bilinçsiz sayıklamaları devam ederken Bilge şefkatli ve anaç bir tavırla başkişiye sürekli yol gösteren bir konumdadır. Bu bağlamda Bilge de Hüsamettin Albay gibi başkişinin eksik duygularını tamamlayıcı bir norm karakter özelliği gösterir. Bilge, Hikmet'in karısı Sevgi'de bulamadığı aşkla birlikte hayatı daha iyi kavrayan bir kadın olma özelliği bakımından onun eksikliğini tamamlar. Aynı zamanda Hikmet'in anlattıklarını dinleyip onlara yorum yapan, Hikmet'e tavsiyelerde bulunan bir karakter olarak da yön verici konumdadır;

> *"Bilge güldü: 'Romantik oyunlardan vazgeçmek istemiyorsun. İyiler hep iyi, kötüler hep kötü olsun istiyorsun. Hem ceza vermek, hem de kendine acındırmak istiyorsun. Tek başına cezalandırmak istiyorsun aslında; fakat saldırılardan korunmak için yanına zavallı yardımcılar alıyorsun."* (s. 150).

Hikmet'in kendisiyle ilgili verilen hükümler karşısında Bilge'ye olan bağımlılığı daha da artar. Hayat karşısındaki acemiliğini anlayan ve ona ışık tutan Bilge'ye hayranlık duymasına karşın onunla mutlu olduğu anlar da sınırlıdır. Bilge'nin evinden çıkıp dışarıda yürümeleri sırasında Hikmet'i cesaretlendirmesi de dikkate değer. Hikmet'in "bütün hepsini yıkmak istiyorum" diyerek başkaldırdığı bir anda "Çok istersen olur", "İstersen yaparım" diyen Bilge başkişiyi hayat karşısında umutlandıran kişidir. Buna rağmen Bilge karşısında da Hikmet kararsızdır. Onun arkasından konuşurken Bilge'nin yaptıklarına da anlam veremez;

> *"Ona aptalsın diyorum. Bir de felsefe fakültesini bitirmiş. Ha-ha. Onunla alay ediyorum. Bilmezge diyorum ona. Evinde dikiş dikip koca bekleyeceğine felsefe okumuş. Fena mı etmiş? İsmi de Bilge. Ha-ha. Hiçbir şey bilmiyor. Ben ne biliyorum peki? O başka, değil mi albayım?"* (s. 277).

Alışılagelmiş kadın profilinden farklı oluşuyla Hikmet'i etkileyen Bilge, yine aynı nedenden dolayı onda tedirginlik uyandırmaktadır. Bu tedirginliğin sebeplerinden biri de sürekli olarak Bilge ile ayrıldığı eşi Sevgi'yi kıyaslamasından ileri gelmektedir. Bilge, bu noktada sıradan kadın algısının aksine düşünen, konuşan, fikir yürüten, itiraz eden bir rol üstlenir; "Sevgi gözleriyle konuşuyordu albayım; Bilge de saçma kelimelerle konuşuyor." (s. 286) Sevgi'nin

aksine hayatı sorgulayan ve daha özgür iradesiyle tepki gösteren bir varlık olarak Bilge bu yönüyle Hikmet'ten farklıdır. Hikmet'in hayat karşısındaki pasif başkaldırısı Bilge'de aktif bir görünümdedir. Romanın son sahnesinde Bilge ile baş başa iken Sevgi'nin gelişi Hikmet için yeniden yalnızlık ve terk edilme anlamını taşır. Bilge'nin gidişinden sonra söylediği; "Sokağa nasıl çıkılacağını bilmem mesela. Bende hayat bilgisi zayıf albayım. Bilge bunları bilir, bu bakımdan akıllıdır; birlikte olabilseydik, insanlık çok yararlanacaktı bundan." (s. 460) ibareleri de Bilge'nin Hikmet için hayattaki yerini belirlemede önem taşır.

Başkişi Hikmet Benol'un içe dönük yaşamında onun eksikliklerini tamamlayan onu varlık sorgulamasında hayata bir parça olsun tutunmasını sağlayan emekli Albay Hüsamettin Tambay ve Bilge anlayışlı, akılcı ve aynı zamanda ona karşı çıkan kişiler olarak norm karakterler grubunda yer alırlar.

1.3. Kart Karakterler

Anlatı dünyasında anlatının başından sonuna kadar belirli bir görevi olan ve sahneye çıktığı anda bu görevle birlikte anılan kişiler kart karakterler olarak nitelendirilirler. "Kart karakterler, tek, yoğun, camlı unsurları somutlaştırırlar; roman başkişileri ise karmaşık, saf olmayan ve bir oluş süreci içinde olan unsurlardan oluşurlar." (Stevick, 2017: 185) Başkişinin hayatını etkileyecek derecede anlatı içine konumlanan bu karakterlerin çizgileri daha belirgindir. Hizmet ettikleri duygunun somutlanmış taşıyıcısı olarak kart karakterler tipleşmeye meyillidir.

Tehlikeli Oyunlar romanında Hikmet'in ayrıldığı eşi Sevgi ve zihnindeki kurgusal dünyada yer alan dul kadın Nurhayat Hanım kart karakterler grubunda yer alır. Hikmet Benol'un hayat karşısındaki tutunamayışı, acemiliği ve arayışına karşın Sevgi gerçek hayatın içerisinde yoğrulmuş hayata daha gerçekçi açılardan bakmayı bilen bir kadın olarak yerini alır. Roman kahramanları arasında en ayrıntılı olarak anlatılan kişi de yine Sevgi'dir. Romanın ikinci bölümü Sevgi ve onun yaşamı üzerine inşa edilir. Ara başlık olan "Sevgi Vesaire" bölümü altında Sevgi'nin ailesi ve geçmişi hakkından bilgiler verilir;

> *"Sevgi, Süleyman Turgut Bey'in kızıydı. Süleyman Turgut Bey elektrik mühendisiydi. Gençliğinde, bugün büyük şehir sayılan, fakat o zamanlar taşra diye adlandırılan bir yerde oturuyordu. İlk mektep muallimesi Leyla Nezihi Hanımla da, taşrada tanışıp evlenmişti. Süleyman Turgut Bey, tahsilinin bir kısmını Berlin'de yapmıştı."* (s. 167).

Sevgi'nin babası ve annesinin anlatıldığı bu bölümde onların nasıl tanışıp evlendikleri hakkında bilgiler yer alır. Sevgi'nin çocukluk yıllarından ilk gençlik yıllarına kadar yaşadıklarının özetlendiği bu bölüm Sevgi'nin karakter yapısının hazırlanması bakımından önem taşır. Sevgi'ye ait bilgiler de parça parça bu bölümde sunulur. "Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet'in karısı Sevgi'nin yetişme şartlarından bahsedilirken anne Leyla ve babası Süleyman Turgut'a da yer verilir. Böylece onlar sayesinde, Sevgi'nin neden iyi bir eş olmaya çalıştığı da ortaya çıkmış olur." (Balcı 2014: 46) Ciddiyetini babasından, üşümesini annesinden alan Sevgi, küçük yaşlarda Fransızca öğrenir. Sevgi "çok üşüdüğü için ve güzel olmadığı için ve daima o sırada söylenecek sözü hemen bulup söyleyemediği için kendinden nefret eden" biridir. Sevgi aynı zamanda babası gibi "insanı küçümseyen" ve annesi gibi "kapalı kutu" olan bir yapı da arz eder. On dört-on beş yaşlarına geldiği zaman annesi babasından ayrılan Sevgi, annesi ile birlikte yaşamaya devam ederken babasının arkadaşı Selim Bey ile tanışırlar ve hayatlarında yeni bir dönem başlar. 18 yaşlarına yakın dönemlerde bilim ve inanç arasında bocalayan Sevgi, aynı dönemde annesini kaybeder. Bu dönem yaşananlar eserde Sevgi'nin ağzından küçük bir özet biçiminde şu şekilde aktarılır;

> *"Burada doğdum. Çok büyümedim. Bir ay önce annem öldü. Onu severdim. Bana benzerdi. Bazı haksızlıklar oldu. On sekiz yaşındayım. Daha liseyi bitirmedim. İyi bir öğrenci değilim. Annemi burada bırakıyoruz. Yalnız kaldım. Uzun yazmayı sevmiyorum. Kadınca bazı dertlerim var. Utanıyorum. Annem gibi ölmüş olmayı isterdim. Fakat, annem gibi genç yaşta ölmekten de korkuyorum. Beni anlayacak bir çıkar mı acaba? Bugün Salı.*
>
> *Özetin altına, bulunduğu şehrin adını yazdı ve o günkü tarihi attı."* (s. 211).

Sevgi, genç yaşta ölen annesinin ardından hayat mücadelesine girer. Annesi gibi soğuk bir yapısı olan Sevgi, insanlara karşı ilk anda olumsuz duygular besleyen onlarla kolay samimi olmayan bir yapıdadır. Gençlik yıllarını psikolojik buhranlarla geçiren Sevgi liseyi ancak 24 yaşında bitirebilmiştir. Buhranlı bir dönemde tanıştığı Nursel Hanım onun hayata tutunması için yardımcı olur. Sevgi'nin sanatsal faaliyetlerle uğraşarak sosyalleşmesini sağlar. Ancak Sevgi, Nursel Hanım ve çevresinin yaşantısına uyum sağlayamaz ve onları yapay bulur. Annesi ve babasının ölümüyle iyice yalnızlaşan Sevgi, Nursel Hanım'ın evine yerleşir ve "uzun boylu prensi"ni bekler. Hikmet'le tanıştıktan kısa süre sonra evlenmeye karar verirler. Hikmet'le Sevgi'yi yakınlaştıran ortak noktalar bu evliliği kolaylaştırır;

"İkisi de daha önce toplumun kenarına bir kenarına itilmişti. İkisi de küçümsenmişti. Herkesi yargılayan ve kimseyi beğenmeyen Sevgi'ye, şimdiye kadar sahip çıkan olmamıştı. Herkese akıl öğreten Hikmet, bir türlü üniversiteyi bitirememişti. Üstelik durup dururken babasının evinden çıkmış, küçük ve fakir bir odaya yerleşmişti." (s. 236).

İki yalnız insanın ortak paydada buluşacağı yanılgısı ile Hikmet ve Sevgi arasında derin bir uçurum oluşur. Sevgi, kendi kabuğunda Hikmet'i anlamak istese de hayata daha realist bir biçimde "tutunmanın" peşindedir. Oysa Hikmet tam anlamıyla bir "tutunamayandır." "Daha iyi şartlarda yaşamak istey(en)" Sevgi, Hikmet'in Dumrul'u eve getirdiği bir gece bu duruma isyan edince Hikmet onu terk eder. Romanda Sevgi ve Hikmet birbirine tutunarak yalnızlıklarını gidermeyi umarken yanlış kişiler olarak kendi dünyalarında yaşamaya devam edereler. Sevgi aslında ilgisiz ve yalnız geçen çocukluk yıllarından sonra ilgiye muhtaç ve dış dünyanın gerçekleriyle barışık bir karakter özelliği gösterirken Hikmet aksine ilgisizlik neticesinde iç dünyasına kapanık bir görüntü çizer.

Hikmet'in yalnızlığını oyunlaştırdığı üç katlı evdeki komşusu Nurhayat Hanım da kart karakterdir. Dul ve üç çocuklu Nurhayat Hanım, toplumsal hayatta karşılaşılabilecek bir özellikte canlandırılır. Albay gibi onun da aslında gerçekte yaşamadığı sadece Hikmet'in zihninde yaşadığı romanın son bölümünde vurgulanır;

"(...) siz gerçek değilsiniz. Siz de oyunun –dolayısıyla kafamın- içindesiniz. Çünkü, bir insanı gerçekten seyretmek isteyen, onun oyununa gerçekten katılan biri, o insanın ancak kafasında yaşayabilir. (...) Dul kadın da siz de karşı koymadınız. İnsana ancak hayallerinde karşı konulmaz, ancak rüyalarda olur böyle şeyler. Siz bir rüya kahramanısınız albayım. Beni çok ezdiler, çok horladılar albayım; onun için bir dul kadına, yani Nurhayat Hanıma ihtiyacım vardı. Ha-ha. Nerede görülmüş böyle dul bir kadın? Hem de adı Nurhayat. Oğlu askerde piyes yazıyor." (s. 351).

Ezilen ve horlanan başkişinin kendini anlayacak ya da kendi duygularına ortak koşacak bir dul kadın karakteri çizmesi bu bağlamda dikkate değer. Askerdeki oğluna mektup yazması için Hikmet'e gelen ondan akıl alan bu kadın, hayatın doğrudan içinden bir ses gibidir. Ezilen, yorulan, duyarsız görünen ancak çocuklarını büyütme telaşında, namusuna göz dikildiği halde meydan okuyan tüm dul kadınların temsilcisi konumundadır Nurhayat Hanım;

"Kadından çamaşır sabunu ve yağ kokuları yükseliyordu. Ellerinin çatlakları arasında, şişkin ve yağlı derisi parlıyordu. Kıpkırmızı elleri var. Çizgilerle dolu soluk yüzü ve elleri sanki aynı insan değildi. Kara bir çalı gibi karışık kaşlarıyla uzun kirpikleri arasında gözleri kaybolmuştu. Ten rengi kalın çoraplar giymişti; üstüne de dizine kadar gelen siyah yün çoraplarını geçirmişti. En üstte vişne çürüğü renginde bir hırka, entarisinin altında da kat kat elbiseler vardır belki." (s. 40).

Kart karakterin bir gurubu temsil noktasının özeliklerini yansıtan bu tanımlama absürt bir biçimde Hikmet'in hayatında yer bulur. Zira Nurhayat Hanım'ın oğlu askerde oyunlar yazar, Hikmet ise ona mektuplar aracılığıyla yardım eder.

Albay Hüsamettin ve Nurhayat Hanım'ın varlıkları başkişinin hayal dünyasında oluşturmak istediği gerçeklik olarak görülebilir. Ancak bu hayal ve gerçeklik arasındaki zıtlık romanın tümüne sirayet eden absürt ve ironinin vücut bulması anlamını taşır.

1.4. Fon Karakterler

Anlatı dünyasında başkişinin yaşamında derin izler bırakmayan, anlatının gidiş seyrini çok fazla etkilemeyen ve boyutsuz bir biçimde sunulan kişiler fon karakterler (figüratif/dekoratif) olarak adlandırılırlar. Romanda "yapıyı işleten çarklar olarak" görülen bu karakterler "bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler, fakat bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz bir ses olarak kalırlar." (Stevick, 2017:180) *Tehlikeli Oyunlar* romanında başkişi Hikmet'in geçmişten şimdiye uzanan yaşam çizgisinde yer alan diğer karakterler –anne ve babası da dâhil olmak üzere- fon olmaktan öteye geçemezler. Bu bağlamda başkişi Hikmet'in annesi Süreyya Hanım ve babası Hamit Bey, Asuman Teyze, Naciye, Kamil Bey ve oğlu Nihat, Dumrul, Dul kadının çocukları Salim ve Hidayet, Bakkal Rıza, Albay Sermet, Meyhaneci Kirkor, Tombalacı Arif, Muzaffer Bey, Mehmet Bey, Tahsin Bey, Balıkçı Osman, Hasan Bey, Sevgi'nin babası Süleyman Turgut Bey, annesi Leyla Nezihi Hanım, Miralay Nazım Bey, Selim Bey, Nazlı, Ergun, Nursel Hanım, Hikmet'in yazdığı oyunun içindeki Heine, Hroboviç, Mills, Schlick, Polis Memuru, Komiser, vd. karakterler, Behçet, Kerim, Hülya, Nazmi, Fikret, Safiye Hanım, Bedri, Mustafa, Mukadder Hanım, Marat, Çırak Süleyman, Muhsin, Mütercim Arif, Muhasebeci Rüştü Bey, Bekçi Bekir gibi kahramanlar fon karakter olmaktan öteye geçemezler. Ayrıca bu karakterlerin birçoğunun anlatı dünyası içerisindeki varlıkları bile şüpheli biçimde sunulur. Romanın bir oyun olarak algılan-

masını sağlayan ve bu oyunun içinde ayrıca oyunlar yazan başkişi Hikmet'in zihninde yaşayan çoğu karakter boyutsuz olarak yer alırlar.

SONUÇ

Kurgusal dünya, gerçek dünyadan aldığı kişileri ve olayları kendine dönüştürerek yeni bir düzlemde ortaya koyar. Bu düzlemde yaşananlar, gerçek dünyadan bağımsız olmakla birlikte onunla paralellikleri de içinde barındırır. Bu bağlamda anlatı dünyası için ben merkezli/ bireysel bir hayatın yansıması olarak ele alındığında bir kişinin eserin başkişisi olduğu diğer karakterlerin de başkişi etrafında önem derecesine göre sıralandığı bir kişiler dünyası kategorize etmek gerekir. Bu ölçütten hareketle başkişi, norm karakterler, kart karakterler ve fon karakterler sınıflaması anlatmaya dayalı türler için bir sınıflandırma sorununu kolaylaştıracaktır.

Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanı modern hayatın makineleştirdiği insanının/toplumun karşısında aydının bunaltılı hayatından kesitler sunar. Eserde Hikmet Benol adlı başkişinin hayatı anlama çabası ve diğer insanlarla olan ilişkileri içedönük bir biçimde şuursuz sayıklamalarla görülür. Bu nedenle başkişi Hikmet Benol dışındaki roman kişileri hayal ve hakikat arasında sıkışmış gerçeklikleri şüpheli biçimde sahne alırlar. Modern zamanın bireylerini sıradanlaştırıp silikleştiren yaşam koşuşturmacasının bir yansıması olarak roman kişileri de silik bir biçimde görünürler.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

ATAY, Oğuz (1998), **Günlük**, İletişim Yay., İstanbul.

ATAY, Oğuz (2010), **Tehlikeli Oyunlar**, İletişim Yay., İstanbul.

BALCI, Yunus (2014), "Oğuz Atay'ın Romanlarında Kahramanlar", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 16, S. 16, s. 39-53.

BOURNEUR, Roland-QUELLET, Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelenmesi**, (Çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

BUMİN, Tülin (2016), **Hegel-Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği**, Praksis Felsefesi, YKY, İstanbul.

ECEVİT, Yıldız (2014), **"Ben Buradayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İletişim Yay., İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan (2016), **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan (2018), **Mağdurun Dili**, Metis Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**, Kesit Yay., İstanbul.

LAİNG, R. D. (2011), **Bölünmüş Benlik**, (Çev. Ergün Akça) Pinhan Yay., İstanbul.

STEVİCK, Philip (2017), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay. Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2010), "Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik", **Türk Dili**, S. 697, s. 23-31.

ŞAHİN, Veysel (2013), "Oğuz Atay'ın Romanlarında Toplumsal Yabancılaşma", **Turkish Studies**, C. 8, S. 9, s. 2313-2322.

BİR KADININ PENCERESİNDEN ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Şeyma B. KURAN**

GİRİŞ

Manastır'ın 'Horozcu' adıyla anılan köklü bir ailesinden gelen Oktay Rifat, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kültür hayatının önemli isimlerden Samih Rifat'ın oğludur. Sanatkâr ve kültürlü bir aileye mensup olan şair, 10 Haziran 1914'te Trabzon'da doğar (Oktay, 2009: 352-358), (Özcan, 2005: 15-39). Annesi Münevver Hanım, Hasan Enver Paşa'nın kızıdır ve Nazım Hikmet'in annesi Celile hanımın kız kardeşidir.

İlk çocukluğu İstanbul'da geçen Oktay Rifat, Taş Mektep (Ankara Lisesi) yıllarında Orhan Veli ve Melih Cevdetle tanışır. Edebiyat ve şiir merakı bu yıllarda başlar. Hocaları Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Ankara Hukuk Fakültesi'nden 1937 yılında mezun olur. 1936-1937 yılları arasında Varlık dergisinde şiirleri yayınlanmaya başlar. 1937'de Science Politique konusunda doktora yapmak üzere Fransa'ya gider. Burada Cahit Sıtkı ile dostluğu pekişir. Savaş sebebiyle doktorasını tamamlayamadan yurda döner. Orhan Veli ve Melih Cevdet ile Mayıs 1941'de Garip'i yayınlarlar. 1943 yılında askerliğini tamamlar.

1945 yılı şair için önemlidir. Birlikte Fransızca'dan çeviriler yapacağı Sabiha Rifat'la evlenmiş, çocukları Samih Rifat dünyaya gelmiştir. *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler, Güzelleme* adlı kitapları aynı yıl içerisinde yayınlanır. Garipçiler, zamanla şiir anlayışı bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Zaten Oktay Rifat, halk edebiyatı anlayışına uygun vezinli kafiyeli şiirler de yazmak-

* Ondokuz Mayıs Üniversites, Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü. bkavasseyma@hotmail.com

tadır. 1949-1950 yılları arasında *Yaprak* dergisinde şiir üzerine denemeler, toplumsal nitelikli şiirler ve çeviriler yayınlar. Derginin kapanması, Orhan Veli'nin vefatından sonra Garip hareketi 1950'de son bulur.

Oktay Rifat, *Yaprak* dergisinde yayınladığı sosyal muhtevalı şiirlerini 1952'de *Aşağı Yukarı*, aynı çizgideki diğer şiirlerini de 1954'te *Karga ile Tilki* adıyla bir araya toplar. 1956'da yayınladığı *Perçemli Sokak*'la imge ve dile dayalı yeni bir şiir anlayışına yönelir. Âşık Merdiveni (1958), *Elleri Var Özgürlüğün* (1966), Şiirler (1969), *Yeni Şiirler* (1973), Çobanıl Şiirler (1976), *Bir Cıgara İçimi* (1979), *Elifli* (1980), *Deniz'e Doğru Konuşma* (1982), *Dilsiz ve Çıplak* (1984), *Koca Bir Yaz* (1987) adlı şiir kitaplarını yayınlar. Bir yandan resim çalışmalarını sürdürür. Yunan ve Latin şairlerinden çeviriler yapar. Bu çevirilerini *Latin Ozanlarından Çeviriler* (1963), *Yunan Antologyası* (1964) adıyla kitaplaştırır. *Oyun İçinde Oyun, Birtakım İnsanlar, Atlar ve Filler, Çilli Horoz, Yağmur Sıkıntısı* gibi tiyatro oyunlarından yaptığı seçmeler *Toplu Oyunlar* (1988) adı altında yayınlanır. Şairin ayrıca *Bir Kadının Penceresinden* (1975), *Danaburnu* (1980), *Bay Lear* (1982) adlı üç romanı vardır. Hayatı boyunca *Ulus, Yaprak, Cumhuriyet, Tanin, Yeditepe, Esi, Milliyet Sanat, Yazko Edebiyat, Gösteri, Düşün* adlı gazete ve dergilerde şiir ve yazılar yazmıştır.

Şair, kendisini şöyle tanıtır. "Ozanlık dışında her iş bana ikinci derecede bir uğraş göründü. Avukatlık yaparak geçinirim. Parayı pulu sevmem. Bilgisizliği, üstün-körü bilgiye yeğ tutarım. Yalandan, yalancıdan, hele çıkarı için yalan söyleyenden iğrenirim. Sosyalistim. Şiir, sosyalizm ve yalandan sakınma, bana kişiliğimin temel direkleri gibi görünür." (Özcan, 2005: 336) Sanatçı 1972'de emekli olur. 18 Nisan 1988'de vefat eder.

Türk şiirinde Garip hareketini başlatan diğer yandan imgeye yönelerek İkinci Yeni şiirinin oluşumuna temel hazırlayan şair Oktay Rifat; oyun yazarlığı, çevirmenlik, ressamlık ve romancılığı ile Türk edebiyat ve sanat dünyasının çok yönlü sanatçılarından biridir. Onun şiirlerindeki havayı romanlarında hissetmek tiyatrolarındaki ve romanlarındaki kişi ve olaylar arasında benzerlikler bulmak mümkündür (Oktay, 2009: 336).

Şairliği her zaman önde olan Oktay Rifat'a göre şiir, gelecek kuşaklara kalabilen bir türdür. Bir imgelem ürünü olan roman ise yazıldığı zamana aittir, bu sebeple gelecek kuşaklar için roman yazmak her zaman mümkün değildir (Oktay, 2009: 337). Roman, yazıldığı dönemin gerçeklerinden yola çıkılarak yazarın muhayyilesi ve imgelem gücüyle ortaya çıkan bir yorumdur. Sosyal olayların şuuruna sahip romancıların, bu şuurun ışığında yazdıkları eserleri sosyal roman olarak tanımlayan (Oktay, 2009: 56), Oktay Rifat, *Bir Kadının Penceresinden* (Oktay Rıfat, 2017) adlı eseriyle bir sosyal roman örneği verir. "Türk romanı içinde hem kurgusu hem kişi oluşumu hem ortaya attığı etik sorgulama-

lar nedeniyle, 70'li yılların en önemli yapıtlarından biri" (Turan, 1999: 51) kabul edilen, "karanlık roman" (İleri, 2015) olarak da tanımlanan *Bir Kadının Penceresinden* tezli bir romandır. Oktay Rifat, romanına yazdığı "Anlatacağımız öykü 1975 Türkiyesi'nin İstanbulu'nda geçer. Şimdilerde moda olan bir terimle azgelişmiş bir toplumdur 1975 Türkiyesi." cümleleriyle başlayan önsözünde azgelişmişliğin tanımını yapar. Çünkü ona göre bahsi geçen yılları anlatacak bir yazarın azgelişmişlik üzerinde durması gerekmektedir. Gelişmiş toplumlardan azgelişmiş toplumlara doğru mal ve kültür akımının azgelişmiş toplumlarda uyandırdığı aşağılık ve üstünlük karmaşaları, ruhsal düğümler ve bunalımlar ışığında öyküsünün okunmasını ister. Azgelişmiş toplumları "güvencesiz, huzursuz, bulanık, kimin kim, neyin ne olduğu bilinmeyen toplumlar" olarak tanımlayan yazarın eserine ve yarattığı kişilere bu özellikler hâkimdir (Simenon, 2016: 5-11). Romanında azgelişmişliği özellikle kişi ve mekânlar üzerinden aktaran yazar, azgelişmişlik sebebiyle huzursuz, güvensiz, değersiz ve belirsiz bir hayat biçimini bir kadının penceresinden sergiler. Hatta "Türkiye'de bu sırada birtakım kanlı olaylar sürüp gitmekteydi" (s. 58) cümlesiyle roman türünün sınırları zorlanarak üç sayfa boyunca 1975 yılında Türkiye'de yaşanan siyasi olaylar; öldürülen ya da bıçaklanan öğretmenler, öğrenciler, işçiler; Halk Partisine saldırılar, Diyarbakır olayları yazarın tezine uygun biçimde tarih verilerek sıralanır. Azgelişmişliği, toplumun alt ve üst yapılarıyla belirli bir yaşam düzeyinde sıkışıp kalmak olarak tanımlayan yazar, eserindeki kişileri bu toplumsal yapının temsilcileri olarak şekillendirir (Althusser, 2016: 42). Romanda üst yapı, otoriter Bedri, alt yapıyı, Filiz'i etkiler ve baskı altında tutar. Fakat Filiz içten içe bu tahakküme isyan eder. Kendisi gibi alt yapıya ait Selimle kurduğu ilişki ile üst yapıya bir anlamda başkaldırır. Genel olarak romanda sevgisiz, güvensiz, bunalımlı ve fakir bir ortamda yaşayan kişiler vasıtasıyla kadın erkek, ezilen-ezen, zayıf-güçlü, fakir-zengin, işçi-patron, geleneksel-yenilikçi, cahil-aydın, bodrum katı-üst kat, bakır-cam, aşk-cinsellik, değerlere bağlılık-değerlerden nefret, incelik-kabalık, çekingenlik-saldırganlık, saflık-kurnazlık, sadakat-aldatma gibi hayattaki zıtlıkların mücadelesi somutlaştırılır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi

Bir Kadının Penceresinden adlı romanın başkişisi Filizdir ve olaylar çoğunlukla onun penceresinden /bakış açısından aktarıldığı için esere böyle bir isim verilmiştir.

Yirmi sekiz yaşında on iki yıllık evli ve üç çocuk annesi olan Filiz, beyaz tenli, çekik elâ gözlü, ufacık ve kalkık bir burunlu güzel bir kadındır. Fakat elleri,

ev işleri sebebiyle suyun içinde kalmaktan, ovulmaktan dolayı morumsu bir renk almış ve kırış kırış olmuştur.

Onun dünyası evi, çocukları ve geçimlerinden ibarettir. Günleri bodrum katındaki evlerini toparlamak, silip süpürmek; çamaşır yıkmak ve yemek yapmakla tekdüze geçer. Kocasına bağlıdır. Onun okuyup yazmasına ve aydın çevreden arkadaşlarına çekinmeyle karışık saygı duyar. İyi bir annedir, çocuklarını doyurmak, korumak, sökük lerini dikmekle uğraşır.

Kendine güvensiz, ürkek, çekingen, merhametli, yoksul insanların halini anlayan, hassas ve kırılgan bir insan olan Filiz'de en belirgin özellik aşağılık duygusudur. İç konuşmaları ve bilinç akışıyla bu duygunun sebepleri verilir. Doğru dürüst bir ailede büyüyememiştir. Babası emekli postacı Ethem Efendi, annesi Fehim Paşaların evlatlığı Necibedir. Fehim Paşaların konağında el etek öpme, Fehim Paşaların torunu uzun sarı saçlı mutlu Leyla, annesinin bu konakta besleme olması, babasını bahçe çapalarken annesini mutfakta çalışırken hatırlaması, tutunacak bir dalının, parasının olmaması ve yetişme tarzından gelen sebeplerle eziklik duyar. Kendisini alt tabaka insanı olarak görür. Aydın tabakadan olan ve dengi olmadığını düşündüğü Bedri'yle evliliğiyle sınıf atlar. Fakat Bedri'nin tavırları sebebiyle kendisini kusurlu, eksik, cahil, acemi, görgüsüz, bağımlı, eğitilmeye muhtaç ve "az gelişmiş" hisseder. Kendi evlerindeki maltız, yüklük, yeşil sabunun yerini havagazı, elbise dolabı, bulaşık deterjanı alır. Üstelik buzdolabı, çamaşır makinesi, radyo gibi maddî imkânlara da kavuşur. Fakat bunları tam olarak kullanamadığı için eşi tarafından aşağılanır. Bedri'nin evdeki yemek masasının başköşesine kurularak oturmasına karşın Filiz masanın ucuna ilişir. Eşini sevmez hatta içinden onun ölmesini bile diler. Kocası tarafından sevilmemekte, aşağılanmakta, değersiz ve yetersiz görülmekte, tenkit edilmekte, aldatılmakta, tecavüze uğramakta, kıskanılmamakta hatta yetersiz görülen kadınlığını ispat için başka erkeklerle ilişki kurmaya zorlanılmaktadır. Daha iki aylık evli iken Bedri'den yediği tokat bu hayatta ve evlilikte onun ezilen, aşağılanan, emir verilen, edilgen taraf oluşunun işareti gibidir. Kimsesizdir, çalışıp para kazanma imkânı yoktur. Güçsüzdür, bağırıp çağıramaz, şirretlik edemez, birinden yardım isteyemez. Bu sebeple "ikinci bir Tanrı"nın yani kocasının buyruğunda yaşamaya mahkûmdur.

Aşka, sevgiye ve sahiplenilmeye muhtaç olan Filiz, sevmediği ve sevilmediği halde kocasının üzerine daha da düşerek, seven ama sevilmeyen bir kadın olmayı kabul ederek sevilmeme yenilgisinden kurtulmaya çalışır. Yalnızdır, konuşacak kimsesi yoktur. Eşi onu muhatap almaz. Karı ve kocayı birbirine aşk, sevgi ve sadakat değil bedensel/maddî ihtiyaçlar bağlar. Filiz bu sevgisiz evlilikte geleneksel terbiye sistemi içinde kendisine öğretilen katlanma, yetinme ve şükretmeye sığınır.

Bedri'nin tavırları, akşamları eve geç gelişi, az para kazanması, kazandığını içkiye, kitaba ve hovardalığa harcaması, kimseyle görüşmemeleri, veresiye alışveriş etmek zorunda kalışları ve kötü bir bodrum katında oturuyor olmaları Filiz'deki aşağılık duygusunu daha da çoğaltır. Bu duygu sebebiyle insanlardan; manavdan, bakkaldan bile korkar onlara karşı çıkamaz. Küçük dağları ben yarattım diye dolaşanlardan iğrenir. Bu tiplerle karşılaştığında duyduğu eziklik sebebiyle elleri büyüyor, ağzı çarpılıyor, pabuçları, üstü başı birdenbire eskiyor, dökülüveriyor gibi hisseder. 'İçinden ne bakıyorsun öyle yüzüme? Ben buyum işte' diye bağırmak geçer fakat ben buyum işte diye bağırabilmesi için az da olsa bir şey olması gerektiğini bilir. Kendisini bir "hiç olarak görür" (s. 90). Sadece aile fertlerinden biri hasta olduğunda Filiz hastayı iyileştirebilmek için bir süre güçlü ve otoriter bir insan olur, hastalık geçince her şey yine eskisine döner.

Ezildiği ve hakkının yeneceğini düşündüğü için insanlardan korkar. İnsanların onu hiçe saydığını ve küçük düşürdüğünü hisseder. Mesela dolmuşta yanına oturan adam yerin üçte ikisine yayılır, Filiz'e ancak ilişecek kadar bir yer bırakır. Dükkân sahipleri mallarını ona sanki bağışlıyormuş gibi satarlar, para üstünü tepesine atarmış gibi verirler.

İnsanlardan korkan, kendi küçük dünyasına ve yalnızlığına sıkışıp kalan Filiz'in ruh arkadaşı, sığınağı bir mekân, İstanbul olur. Boğaz'ın suları ve akıntısında gönlünü eğlendirir. Ruhu, İstanbul'un seslerinin, mırıltılarının, görüntülerinin derinlemesine boyut kazandığı bir aynaya dönüşmüştür. Boğaz, sularıyla, rüzgârıyla, rengiyle sesiyle, balığı kuşu bulutuyla onun hayatının bir parçası haline gelmiştir. Uyurken ve uyanıkken gördüğü düşlerinde Boğaz'ın payı büyüktür.

Filiz, geleneksel yetiştirilme tarzı ve kocası Bedri'nin baskı ve engellemeleriyle kendisi olamamıştır. Bedri onun kişiliğini "kazırcasına silmiş, içinde kendisini dilediği biçimde seyrettiği bir ayna haline" (s. 84) getirmiştir. Artık Bedri gibi düşünmeye ve konuşmaya çalıştığını fark eder. Kendi varlığını ve kadınlığını fark edememekten dolayı mutsuz ve huzursuzdur. Bu durum onun uyku düzenini bozar, bazen uyku ilacı içer. Bedri'nin az gelişmiş insan hastalığı olarak tanımladığı temizlik takıntısına yakalanır. Yaşadığı evi her gün silip süpürmesine rağmen ev ona pis kokar, çirkin gözükür. Her şeyi "kendisi olmaktan çıkmış" (s. 43) her şeyi silip ovup parlatmaya çalışır. O da 'kendisi olmaktan çıkmış'tır ve artık kendisi olmak istemekte buna engel olan Bedri'ye öfke ve kin duymakta, ondan intikam almak istemektedir. Böylece zenginlerden, baskı kuranlardan ve üstünlük taslayanlardan bütün yoksulların, ezilmişlerin ve kimsesizlerin de intikamını almış olacaktır.

Bedri'nin arkadaşı Selimle tanıştıktan sonra yalnız, mutsuz, aşksız olduğunu iyice anlar. Sevginin, aşkın etkisiyle yeni bir yaşama gücü ile dolar. Varlığını fark etmeye, kendisini olduğu gibi kabul edebilmeye, hayatı daha güzel görmeye başlar. Kocasını Selimle aldatarak, kendi iradesiyle bir şey yapmış ve onu bir hiç olarak gören kocasından, insanlardan, aşağılanmış çocukluğundan intikam almış hisseder. Öte yandan kocası tarafından sevilmediği ve üstelik böyle bir ilişkiye yönlendirildiği halde suçluluk duyar.

Bir Kadının Penceresinden tezli bir romandır. Yazar az gelişmişliği ve bunun sonuçlarını eserinde yansıtmak istemiş Filiz'i de az gelişmişliğin tipik bir örneği olarak kurgulamıştır. 'Küçük kentsoylu' Filiz, az gelişmiş Türkiye'nin bir örneğidir. Selim'in, Filiz'i tanımlarken söylediği;

> *"Bir Anadolu kadınından daha Anadolulu. Kısır toprak, cılız söğüt, sütsüz inek kadar bu topraktan. Vay memleketim."*(s. 193) *"Sen mutsuz memleketim gibisin"* (s. 135)

cümleleri, Filiz'in az gelişmiş ülkenin simgesi olduğunun işaretleridir. Yine Filiz'in katlanan ve yetinen kişiliği ile ülke arasındaki benzerliği Selim şöyle kurar;

> *"Bu anlayış ve davranışta azgelişmiş, sabırlı ülkenin yüzyıllardır süregelen tutumuna benzer bir şey vardı. Kaderini kökten değiştirebilecek olanaklar aklına bile gelmiyordu Filiz'in. Bir şey biliyordu o, katlanmak, elinden geldiğince ele güne karşı renk vermeden katlanmak."* (s. 182).

Filiz, romanda ezen-ezilen, zengin-fakir, erkek-kadın, aydın-cahil, baskın-silik, patron-işçi, düşünce gücü-kol gücü gibi toplumsal yapıların zayıf, güçsüz, edilgen tarafının da temsilcisidir. Bu yapıda eşitliği ya da üstünlüğü sadece aldatma ve aşk ile sağlayabilecektir. Az gelişmişliğinden, kendisi olamamaktan, korkaklık, güvensizlik ve ezilmişliğinden kurtuluşu ancak geleneksel aile kurallarının dışına çıkmakta ve -Bedriye göre yine az gelişmişliğin bir özelliği olan- bastırılmış cinselliğini aşmakta bulur.

1.2. Norm Karakterler/Yardımcı Kişiler

Selim

Uzun boylu, ince yüzlü, yirmi altı yaşında bir üniversite öğrencisidir. Lüleburgazlıdır. Liseyi taşrada okumuş bir köylü çocuğudur. Bir yandan mühendis-

lik fakültesinin gece derslerini sürdürmekte bir yandan da Bedri'nin çalıştığı gazetede şoförlük yapmaktadır. Daha önce Bedri'nin eniştesi Nuri'nin şirketinde iki yıl çalıştıktan sonra işten atılmıştır. Evlidir. Bir kızı vardır. Eşi ve kızını Lüleburgaz'da annesinin yanına bırakmıştır. Beş arkadaşıyla birlikte Sultanahmet'in arka sokaklarından birinde çerden çöpten bir oda tutmuşlardır.

İlk bakışta düzgün yüzü ve ince vücuduyla çocuksu bir izlenim bırakır. Kişiliğine hiç uymayan bir ucuzcudan alınmış, elden düşme, modaya uygun, kalkık omuzlu, geniş yakalı, yandan yırtmaçlı, yeşil kadife ceketi, beyaz gömleği, bol paçalı pantolonuyla yeni yetmelerden herhangi bir delikanlıya benzer. Olaylar ilerlediğinde Selim, kısa kollu mavi bir gömlek, açık renk bir pantolon ve az önce boyattığı belli olan kahverengi ayakkabılarıyla görünür. Sağlıklı, sağlam ve güleç bir dış görünüşü, kendine güvenli ve dengeli bir duruşu vardır.

Biraz sıkılgandır diğer taraftan sokulgan, doğal ve samimidir. İnsanın yüzüne pek bakmaz, bakarsa da çekinmeden bakar. Konuşurken sözcükleri ağzında yayarak konuşur. Beceriklidir, evi boyamak, yemek yapmak gibi her iş elinden gelir. Selim'in dik, sağlam, anlaşılmaz bir tutumu vardır. Ne zaman mutsuz olsa, dara düşse, bir işin içinden çıkamasa, düşte ve düşüncede zora başvurur. (s. 132) Ezilecek, ezilebilecek birine benzemez. Çok konuşmaz. Sanki bir kale içerisinde oturuyormuş gibi ulaşılmaz bir "kapalı kutu" dur. Öte yandan kendisiyle her şey konuşulabilir, her sorun tartışılabilir. Yalandan ve düzenden uzak olduğu her halinden bellidir. Bedri'nin karanlık ve güvenilmez oluşuna karşın Selim, karşısındakine güven verir. Hayata iyimser bakar, şehir hayatını ve kalabalığı sever.

Bedri, Selim'in kendisine saygı ve sevgisinin olduğunu ona kendisini ateşe at dese gözünü kırpmadan atacak kadar bağlı olduğunu düşünür. Yabancı dil bilmemesine rağmen, çok kitap okuduğu için, sosyalist fikirleri ve değişime, yeniliğe açık olması dolayısıyla Bedri tarafından aydın kabul edilir. Bedri ve arkadaşlarının konuştukları meselelerde o lafla bir sonuç alınmayacağını eylemle alınacağını düşünen bir devrimcidir, eylem adamıdır. Türkiye'ye hâkim olan düzenin iç yüzünü bilmekte ve bunun değişmesi için savaşmaktadır. Bütün ilerici derneklerde ve öğrenci eylemlerinde boy gösterir. Her türlü mutsuzluğu eylemle düzeltebileceğine, onaracağına inanır. Filizle de ilişkisi bu sebeple başlar. Bedri, değişimin, devrimin fikir cephesini temsil ederken Selim eylem, kol gücü ve emek tarafını temsil eder. Yaşanan olaylar sonucunda fikir cephesindekiler/üst yapıdakiler rahatça hayatlarına devam ederken Selim ve Selim gibi alt yapıdaki gençler kıyıma uğrarlar. Yazar önsözünde az gelişmiş ülkelerin özelliklerini sayarken bu ülkelerde ilerici kişilerin, kimi zaman açıkça sokak ortasında, kimi zaman el altından birer birer temizlendiğini ya da temizlettiril-

diğini (s. 8) belirtmiştir. Selim yazarın bu tespitinin bir örneği olarak romanda işlev kazanır.

Selim'in kendine ait düşünceleri vardır. İnsanları karanlık bulur ama sınıfsal açıdan baktığında insanın daha net anlaşılabileceğine inanır. Toplumdaki sınıf kavgalarını doğal görür. Steinbeck'in Gazap Üzümleri'ni okurken Çukurova'ya akın eden Anadolu ırgatlarını hatırlar, Amerika'daki ekonomik yapı ile bizimkinin farklı olduğunu, oradaki insanların gelişmiş endüstrinin, bizimkilerinse feodal kalıntının kurbanı olduklarını söyler. Diyarbakır'daki bir kız kaçırma olayını değerlendirişi onun kişiliği ve düşüncelerini özetler;

> *"Doğu bütün gerçeğiyle sırıtıyor bu öyküde...bütün sorun ekonomik yapıda...temele inmek gerekli. Temele inmeden belki kimi sonuçlara varılabilir ama bu temeli değiştirmek olanağını vermez. Bu biçim olaylara bir ruhbilimci gözüyle bakmaktan çok bir devrimci gibi yaklaşmak gerekir."* (s. 76).

Diğer taraftan insanları ilginç ve tuhaf da bulur. İnsanların düşüncelerinin, öfke, sevinç ve kederlerinin koşullandırıldığına, uyanık görünseler de aslında uyuduklarına; doğru ve namuslu yaşamdan habersiz, birbirini kandırarak, para hırsıyla elbirliğiyle bozuk bir düzeni ayakta tutmaya çalıştıklarına inanır (Oktay Rifat, 2018: 470). Ona göre insanların dizginleri, sömürüyü bile bile yürütenlerin elindedir. Aldananlar kendilerini, aldatanlarla bir safta sanmaktadırlar. Bu bir yanılgıdır. İnsanoğlunun silkinip gerçeği görmesi gerekir. Toplum ister bilinçli ister bilinçsiz olsun sancılar içindedir. Çelişkiler çoğaldıkça düzlüğe çıkma isteği de artacaktır. Bu sebeple yarınlardan umutludur (s. 190).

Selim, Bedri'nin tam tersi kişilik özelliklerine sahiptir. Filiz Selim'i, 'Bedri'ye benzemez başka türlü başka bir mayadan, başka bir dünyanın adamı, bulunmaz hoş bir çocuk' (s. 109) olarak tanımlar. Bedri ufak tefek ve çarpık bir görüntüye sahipken Selim sapasağlam, dik ve güçlüdür. Bedri'nin sahteliğine, düzenbazlığına ve çıkarcılığına karşın Selim doğal, samimi, idealleri için canını ortaya koyan bir gençtir. Bedri, Filiz'i değersiz görür, aşağılar; Selim Filiz'i olduğu gibi kabul eder.

Paranın, çıkarın, bencilliğin, sevgisizliğin, kapitalizmin karşısında fedakârlığı, emeği, idealizmi, doğayı, aşkı, umudu, Anadolu'yu ve sosyalizmi temsil eden Selim, yazarın niyeti bağlamında olumlu özelliklerle donatılmıştır.

Öte yandan kadının, toplumun, yalnızlığın değişmesi gerektiğine inanan, bir kadının bir erkeğe, evli Filiz'in kendisine böyle kolayca gelişini doğal karşılayan Selim'in içinde bunun daha çok bir yosmaya yakışacağına inanan, pis.

tortulu, bataklığa benzer bir yer vardır. (s. 128) Az gelişmişlik, kadına yönelik geleneksel düşünce; devrim, eylem, değişim adamı olsa da Selim'i de buradan yakalamıştır.

Nüvit

Bedri'nin arkadaşı Nüvit, pos bıyıkları iki yandan aşağı sarkan, kırk iki yaşında bohem bir aydındır. Eski Boğaz'lıdır. Tepede, babadan kalma ahşap bir evde tek başına yaşar. Sanat ve sanatçı meraklısıdır. Rakı sofralarından eksik olmaz. Kimsesizdir. Nerede çalıştığını kimse bilmez. Fakat hayat tarzına uymayan bir işte çalıştığını herkes bilir. Bol pantolonlu, sarkık ceketli Nüvit;

> *"(...) ilk bakışta güleç, candan, şakacı bir izlenim bırakır ama gizli bir karabasanın, bir hüznün içini kemirdiği de gözden kaçmaz. İki ayrı kişilikten, iki ayrı görünüşten oluşmuş gibidir. Ayarlanmamış bir fotoğraf merceğinden bakılıyormuş gibi üst üste oturmayan iki ayrı görüntü. Bu ona bulanık bir derinlik verir. Sevinçli olması gereken yerde, sesi çatallaşır, bir çığlık niteliğine bürünür. Hüzünlü olduğu zaman güler sanki."* (s. 72).

Tanrı'ya inanmayan Nüvit, mutsuz, huzursuz, düşünen, bazı gerçekleri fark eden, hassas, buhranlı bir tiptir. Ülkenin içinde bulunduğu durumdan, siyasetten memnun değildir. Aydın geçinen kalabalıktan iğrenir, onların bilgeliklerine inanmaz. Her şeye ve herkese kızar. Sosyalist partilerin bir araya gelememesine de öfkelidir;

> *"Benim bildiğim politik eylem bir parti örgütü içinde, bir parti liderliğinde yapılır. Sağ kanat böyle yapıyor, oysa sol kanatta her kafadan bir ses çıkıyor. Beş sosyalist parti var Türkiye'de. Bunlar niçin ayrıdırlar, niçin bir araya gelmezler, akıl erer gibi değil".* (s. 77).

Nüvit kendisini de sevmez. Aşağı doğru sarkan tütünden sararmış bıyıklarına, tıraşı uzamış, yer yer akçıl ablak yüzüne, kapakları yarı inik gözlerine ve anlamsız burnuna söver. Bütün gençliğini yatmak bilmeyen saçlarıyla savaşarak geçirmiş, sonunda ipin ucunu bırakmıştır. Dağınık ve derbeder bir haldedir.

Gülseren adlı tuhaf bir kadına platonik olarak âşıktır ve bu sebeple alay konusu olur. Cinsel yönden sorunludur. Toplumla ve kendisiyle bağdaşamamaktan dolayı geçirdiği bunalım sonucunda intihar eder ve ölüsü, üç gün sonra bulunur.

Nüvit, az gelişmiş bir toplumun ürettiği yalnız, hasta aydın tiplerinden biridir. Düşünen, hisseden bir insan oluşu, kendisine ve içinde yaşadığı topluma

yabancılaşması, aşk-sevgi-cinsellik gibi konulardaki az gelişmiş toplumun kabulleri sebebiyle hastadır. Görüp anlayıp düzeltemediği toplumsal sorunlardan, sevgisizlikten ve anlaşılmamaktan ruhen çökmüştür.

Filiz ancak Selim'e âşık olduğu günlerde Nüvit'i anlar. Selim'e karşı hissettikleriyle Nüvit'in Gülseren'e duyduğu umutsuz aşkı arasında benzerlik görür ve Nüvitle bir kader birliği içerisinde olduğunu düşünür. Filiz de Nüvit de cinsel yönden yetersizdirler, sevgisiz ve aşksız kalmak bakımından da birbirlerine benzerler. Onların mutsuzlukları yaşadıkları mekânlardan da anlaşılır. Filiz bir bodrum katında, Nüvit de harap, eski bir köşkte yaşar. İnsanların her şeyden önce sevmeye ve sevilmeye ihtiyacı olduğu fikrini temsil ederler.

Nüvit'in romandaki rolünü Bedri'nin şu cümleleri özetler;

> *"Tanzimat'tan bu yana toplum yerli yerinde sayarken, kökü dışarda, daha doğrusu köksüz birtakım aydınlar yetişti... Egemen çevreler ilkin kullanıyorlardı bu adamları, gün geldi kullanamaz oldular. Düşünen, duyan, çelişkiler içinde, aylak, uyumsuz bir sürü adam. Parasız pulsuz takımı, bohéme'i İstanbul'un. İntihar etmesin de ne yapsın! Ziyan olmuş bir yaşam, güme gitmiş bir ömür, laçka bir makinede bir türlü yerli yerine oturmayan çarklar, vidalar."* (s. 166).

Madam Seta

Madam Seta Ermeni, dul bir kadındır. Çok kiloludur, zor yürür. Yakası beyaz dantelli siyah eski bir elbise giyer. Ayağındaki atkılı ayakkabılar topuklarından dışa doğru yamulmuştur. Serçe parmağında, ince bir halka yüzük vardır. Dili 'çalmadan', tane tane ve alçak sesle konuşur. Oturduğu koltuğu bütün vücuduyla doldurur; küçük, yorgun ve yaşlı ellerini iri göğsünün üstünde kavuşturarak oturur. Kalp yetersizliği vardır.

Fransız lisesinde matematik öğretmeni olan kocası Artin hayatta iken durumları iyidir, Moda'da köşk yavrusu bir evde kirada otururlar. Kocası merhametli, içki, kumar bilmez, evine bağlı bir adamdır. Yalnız matematikçi değil iyi bir mühendistir. Fakat kocasının ölümünden sonra iki çocuğu ile meydanda kalır. Filiz'in oturduğu yerin iki üç sokak aşağısında 'kibrit kutusu gibi evlerin, sözüm ona apartmanların üst üste yığıldığı mezbelede' yaşamaktadır. Ayakkabıcı Ahmet'i evlerine pansiyoner olarak almışlar, bir süre sonra da Madam Seta'nın bir türlü evlenemeyen otuz altı yaşında, konfeksiyonculara bluz ören kızı Anais kendinden beş yaş küçük bu ayakkabıcı Ahmet ile nişanlanmıştır. Fakat Ahmet alkolik çıkmış ve hem Anais'i hem Seta'yı dövmeye başlamıştır.

Seta'nın Anais'ten başka paranoya hastası bir oğlu vardır. Setan'nın oğlu, Marx, Lenin gibi solcu kitaplar okumuş, işçi partisine girmiştir. Annesinin kendisini polise ihbar edeceğini paranoya haline getirmiş, annesini dövmüştür. Seta, onu anne katili olmasın diye bir kliniğe yatırmış, tedavisi için uğraşmıştır ama oğlu, annesini işbirlikçi olmakla suçlamakta ve onunla konuşmamaktadır. O da Selim gibi fikirlerin, ideallerin kurbanı olan gençlerden biridir.

Zavallı ve çileli bir kadın olarak tasvir edilen Madam Seta, oturdukları evin kirasını ödeyemez durumdadır. Kocasından kalan para ile ev almak istemişler fakat bir müteahhit tarafından dolandırılmışlardır. Şimdi oturdukları evden atılmak üzeredirler. Ev sahibi hacıdır. İnebolulu bir takacıdır. Pek çok apartmanı ve gecekondusu vardır. Madam Seta'ya acımaz, üstelik onu korumasız ve sahipsiz bulduğu için kolayca evinden atar. Madam Seta, merhametlidir, acıyıp eve aldığı üç köpek ile yedi sekiz kedisi vardır. Evleri çok kötü koktuğu ve koku sokağa yayıldığı için mahalleli onlara düşman olmuştur ve onları evlerinden attırmak istemektedirler. Ayrıca kızı Anais ve nişanlısı, bir kör bulup kapı kapı dolaşmakta, körü tedavi ettirmek bahanesiyle dilenmektedirler. Bu halleriyle mahallenin alay konusu da olmuşlardır.

Madam Seta; insanların, acımasızlığını, bencilliğini, paraya düşkünlüğü sergilemek üzere kurgulanmış "iyilik ve boynu bükülük simgesi" (s. 154) bir kişidir. Seta "Ama her dinde sevgi var, acımak var" (s. 52) diyerek insanın özünde sevginin, merhametin var olduğuna işaret eder. Onun dünya ve insan algısı da diğer roman kişilerinden farklıdır. Bedri ve Nüvit'in aksine Madam Seta hayata olumlu bakar. Yoksul ve acınacak durumda olmasına rağmen "Çok çektim çok! İnsan bu dünyaya çekmek için gelir. Tanrı insanları acı ile dener. Bir fideliktir burası. Cennet bahçesinin fideliği. İyi fideyi kötüsünden burada ayırt eder Tanrı. Onun için ne kadar çekersem çekeyim, gücenmem, şükrederim." (s. 50) diyerek farklı bir hayat anlayışı ortaya koyar. Yine "Vermek ne kadar iyiyse, almak da o kadar iyidir. Vermek almakla tamamlanır. Alçakgönüllülükten daha güzel ne var." (s. 54) diyen Seta, yardımlaşmaktan ve alçakgönüllülükten uzak Bedri'ye, Remziye'ye Nuri'ye, Lebibe'ye, dolandırıcı müteahhitlere, paragöz ev sahibi hacılara... tezat bir dünya görüşünün sözcüsü olur.

Roman, hayata Filiz'in penceresinden bir bakış olarak kurgulansa da Madam Seta'nın da hayata kendine göre baktığı farklı bir penceresi vardır. Filiz'in penceresinden sevgisiz, aşksız, pis, çirkin bir dünya görünürken Madam Seta'nın penceresinden doğal ve sevgi dolu bir dünya gözükür;

"Ne kadar bezdirmek istese yine de bu dünyada çeken bir şey var. Sabah güneş doğarken çayımı pişiririm kendime, otururum mutfak penceresinin

önüne, görünen her şeye bakarım. Çok şey görünmez bizim pencereden bir bayır, üstü ot. Düşünürüm otları tek ek. Bir ot öbür ota benzemez. Otların arasından görünen toprağı, çakılları, kum taneleri bunların arasında kaynaşan irili ufaklı böcekleri düşünürüm. Çok baktım toprağa ben. Gideceğimiz yer orası. Onun için bilirim toprakta olanı. Hep boğaz derdi ve çiftleşme. Canlılar, ölümlü olduklarını bildikleri için mi nedir, üremek isterler durmadan ama kolay değildir iki canlının birbirine sokulması. Tanrı onlara bir sevgi vermese yanaşmak istemezlerdi birbirlerine çirkindir, korkunçtur böcek. Kıskaçları, kabukları, gözleri, kollarıyla korkunçtur böcek. Ancak sevgi göze aldırır yanaşmayı..." (s. 53).

Onun bu bakışı Filiz'in kendi aşksız, sevgisiz dünyasını fark etmesini sağlar.

Herkesin düşmanlıkla ya da alayla baktığı Madam Seta'yı Filiz; bahtsız, yoksul ve zavallı, durumlarını da yürekler acısı olarak tanımlar. Madam Seta da Filiz'in merhametli olduğunu anlamış ve yardım istemek için yanına gelmiştir. Yoksulluk, kimsesizlik; merhameti ve sevgiyi arayış bakımından Filiz ve Seta aynı toplumsal yapıya mensupturlar. Fakat acımasız, sevgisiz dünya galip çıkmış Seta evinden atılmıştır. Artık o da Tanrı'ya ve her şeye küskündür.

1.3. Kart Karakterler/Hasım Kahramanlar

Remziye ve Nuri

Romanda Bedri'nin bakış açısından tanıtılan ablası Remziye ve eniştesi Nuri'nin yaşam tarzları Bedri ve Filiz'den çok farklıdır. Bu iki ailenin anlaşması mümkün değildir. Onlar, Bedri'nin budalalık kabul ettiği bazı değer yargılarına körü körüne bağlıdırlar. Her türlü eleştiriden ve sağduyudan uzak, dar bir çevrenin içinde yaşarlar. Her yıl Avrupa'ya giderler, oradan giyinirler, bol para harcarlar, nüfuzlu kişilere yakın olmakla övünürler.

Nuri; çıkarcı, hesaplı, cimri ama işine geldiğinde eli açık, şeytana pabucu ters giydiren biridir. Bin tarakta bezi vardır. Gerici bir politikanın destekleyicisi ve yardakçısıdır. Dolabında sakladığı ihraç malı içkileri yerine ve adamına göre ikram etmesini bilir. İnsanların övülme zaafını çok iyi kullanır. O, paranın, sermayenin ve para uğruna kaybedilmiş insanlığın temsilcisi ve Bedri'nin kapitalizm eleştirisinin aracıdır.

Bedri'nin "olayların çalkantısında vakit öldüren alığın biri, çekilmez bir kadın" olarak tanımladığı ablası Remziye'nin boyalı sarı saçlarının aralarından kırçıl saç dipleri görünür. Tırnaklarının boyası yer yer dökülmüştür. Sadık ve namuslu bir eştir fakat hırslı bir ailenin gelişme hızına ayak uyduracak kadar

akıllı değildir. Oyun meraklısıdır. Konken oynar. Böylece başka çevreler edinirler. Remziye, farkında olmadan kocası Nuri'nin sağ kolu olmuştur. İşe sıfırdan başlamışlar, çıkarlarına uygun ortaklıklar kurmuşlar, kaçakçılık işine girmişler, mal mülk biriktirmişlerdir. Artık Avrupa yolculukları bir alışkanlık haline gelmiş, arabalarının markası gittikçe yükselmiş, Remziye her yıl Fransa'dan İtalya'dan yeni giysilerle döner olmuştur. Arkadaş çevrelerinde neyin nerden alınacağını, en iyi biçimde nasıl döviz bozdurulacağını anlatmanın tadını çıkarırlar. Avrupa dövizi hakkında bir bankacı kadar bilgi sahibidirler. Fakat Avrupa'nın kültüründen habersizdirler. Louvres'in yerini bilmezler; mağazaları, alışveriş merkezlerini, kahveleri ve lokantaları çok iyi bilirler.

Semra adlı kızlarını Adanalı genç ve yakışıklı bir yedek parçacıyla evlendirmişlerdir. Yükseköğrenimini İngiltere'de yapmış olmasına rağmen eski mayadan gelen kabalığı zaman zaman ortaya çıkan bu damat onlara yeni maddî imkânlar sağlar, Nuri de ona yardım eder. Aslında tam anlaşamazlar ama Remziye damadına toz kondurmaz. Bu ailede paraya ve çıkara dayalı tuhaf bir düzen vardır. Nuri ve Remziye, yirmi yıldır evlidirler ama hiç geçinemezler. Nuri sahte inceliğine karşın karısına karşı kabadır. Remziye'ye küfreder, onu döver ve aldatır.

Çengelköy'de bir yalıda otururlar. Yalı, sözde batı konforuyla yerel beğeni kırılarak modern bir tarzda döşenmiştir ama Bedri "Ne bu dam, bu saçak, bizim damımız, saçağımız ne bu orantılar bizim mimarlığımızın orantıları" (s. 143) diyerek yalıyı beğenmez; köksüzlüğün ve şahsiyetsizliğin bir örneği, pahalı ve manasız bir beton yığını olarak görür. Bu sebeple yalıdaki pirinç çam kozalaklarından kapı tokmaklarından, yaldız çerçeveli, tabelacı işi, bir-bir buçuk metrelik yağlıboya tablolardan, günbatımını hatırlatması için kırmızıya boyanmış salondan, ne anlama geldiği belli olmayan biblolarla, kilim nakışlarının yan yana olmasından, mobilyaların parlak plastik cilasından ve koltukların ağır kadifesinden iğrenir. (s. 77)

Filiz, yalıyı görkemli bulur. Yüksek tavan, yerdeki en iyi cinsten taş döşemeler, vernikli gıcır gıcır lambriler, banyonun genişliği, yeşil gri çiniler, en pahalısından gömme banyo, gürül gürül akacakmış gibi duran nikel muslukların görüntüsüyle hem büyülenir hem de aşağılık/eziklik hisseder. Zaten Remziye Filiz'e 'şekerim, canım' diyerek el üstünde tutuyormuş gibi davransa da aslında ona bir besleme kızı olduğunu hissettirecek aşağılayıcı bir tavır içerisindedir.

Nuri ve Remziye, Selim ve onun inandığı sosyalizm düşüncesine karşı paraya dayalı bozuk düzenin temsilcisidirler. Hiçbir iş güvencesi olmayan Selim alın teriyle kazandığı azıcık parayla ailesini geçindirir, üniversitede okur üstelik ülkesinin sorunlarıyla ilgilenir, çözüm yolları arar ve canını ortaya koyar.

Nuri ve Remziye için ne aile bağları ne insanî değerler, ne kültür ne de ülkenin bir önemi vardır. Onlar için tek değerli şey paradır ve bu uğurda her şeyi yaparlar. Suçsuz insanlara iftira ederler. Remziye, anarşistlerin, Selim'in mal düşmanlığı sebebiyle evlerini soyduklarına inanır. Selim hem dış görünüşü hem de hayatı, düşünceleri ve yapıp ettikleriyle olumlanırken Nuri ve Remziye'nin olumsuzlanması yazarın niyetinin daha net anlaşılmasını sağlar.

Bedri

Filiz'in kocası Bedri, otuz-otuz beş yaş arasında olduğu tahmin edilebilen ufak tefek bir adamdır. Kalın kaşları, irice küt burnu, kaşlarına yakın bir yerden başlayan kırçıllaşmaya yüz tutmuş dalgalı ve uzun saçları olmasa bir çocuk zannedilebilir. "İspenç horozu gibi çalımlı ve biraz çarpık"tır (s. 21). İki tergal gömleği vardır, sürekli onları giyer.

Bedri gazetecidir. Kendisi gibi yarı aydın çevreden arkadaşları vardır. Sigara, içki içer ve karısını aldatır. Az para kazanır ve parasının çoğunu içkiye, kitaplara ve hovardalığa harcar. Filiz süklüm püklüm, aşağılık kompleksli biri iken Bedri üstünlük kompleksli, kafası havada, çokbilmiş, duygusuz, baskın, güvenilmez, karanlık, kurnaz, ikiyüzlü ve düzenbaz biridir. Karşısındaki insanla üstten konuşur, damarına basar ya da ince ince dalga geçer. Başka kadınlar tarafından sevilen, hayranlık duyulan, hoşça vakit geçirilen bir erkektir.

Bedri eşine ve onun yaptığı işlere değer vermez. Evde hiçbir işe elini sürmez ama sürekli söylenir ve öfkelenir. Çamurlu, tozlu ayakkabılarıyla eve girer, yerlere sigara külü döker. İnsanlara karşı davranışlarında ya bir iş yaptırmak ya da üstünlüğüyle ezmek için rol yapar. Yalnızca çocuklarına davranışlarında kendisi olur. Çocuklarının serbest yetişmesini ister.

Bedri de Filiz gibi az gelişmiş bir toplumun ferdidir fakat az gelişmişliğin farkında olan ve bunu aşmaya çalışan, kitap okuyan, bunalımlı, hasta bir aydın tipidir. Az gelişmişlikten intikam alabilmek için ona göre az gelişmişliğe sebep olan geleneksel ve kutsal değerlere karşı olmayı çıkar yol görmüş ama inandığı bir değer kalmadığı için de huzursuz bir insan olmuştur. Alıngandır, kuruntuludur, dediği olmazsa içine kapanır, herkesi her şeyi kötülemeye başlar. Serttir, dediğim dediktir, laftan anlamaz ve acımasızdır. Geceleri korkulu düşler görür, kalkıp dışarılarda dolaşır. Filiz'e "Ben senden mutsuzum" (s. 147) der.

Kendisi gibi olan arkadaşları onu, "az bulunur bir adam" olarak görürler. Günün birinde yazacağı kitapla Türk yazınına damgasını vuracağına inanırlar. O şimdilik sadece gözlemler yapmakta ve düşünmektedir. İdeal toplumsal yapıyı oluşturabilmek için ruhsal ve toplumsal olayları birer birer elden geçirmekte ve eleştirmektedir. Ona göre kutsal hiçbir şey yoktur. Mesela Mısır Firavunlarının kız kardeşleriyle evlenmiş olmalarını doğal görür. Aile ilişkilerini

geleneksel biçimiyle yürütmeyi aptallık sayar. Aşk ve sevgiye değil cinselliğe önem verir. "Kısa çoraplı, önlüklü okul öğrencileri" ile eşini aldatır ve eşinin de kendisini başka erkeklerle aldatmasını ister. Karısına karşı ilgi duyabilmesi için Filiz'i ya başka bir erkekle ilişki kurmaya ya da sarkıntılık, ırza geçme gibi açık saçık konular anlatmaya zorlar. Selim'i eve getirerek karısı "az gelişmiş" Filiz'in az gelişmişliğin sadakat, namus, kıskançlık, aşk, sevgi gibi bağlarından kurtulmasına ortam hazırlar. Çünkü ona göre "Az gelişmiş bir toplumun yurda yalnız makine ve endüstri malları sokması yetmez... sözgelimi batılı biçimde sevişmeyi de getirmesi gerekir. Başka bir deyimle ruh ithali de zorunludur." (s. 124).

Az gelişmiş toplumların hastalıklı ve bunalımlı insanlarının resmedildiği *Bir Kadının Penceresinden*'de "az gelişmiş olmak - gelişmiş olmak", "Avrupa-Türkiye" ikileminde kaldığı için kafası karışık, tuhaf ve anlaşılmaz olan Bedri, az gelişmişliğin ve geriliğin hayatın bütün dallarına sinen bir düzen olduğunu, insanları kendinden koparark bir görmemişliğe ya da kendinden kopmamak için direnen bir geriliğe sevk ettiğini fark eder. Bazı cümlelerinde bilinçli bir batılılaşma ve gelişmeden ve hatta millîlikten yana olduğu da fark edilen Bedri, bu ikilikte kendinden ve yetiştiği değerlerden kopmayı tercih eden tarafta gözükür. Geleneksel değerlerden ve yaşam biçiminden bohem ve serbest bir hayat tarzıyla kurtulabileceğine inanmıştır. Geleneksel yemek pişirme, temizlik yapma, çocuk yetiştirme biçimlerini tenkit eder. Hiçbir şeyden memnun olmaz. Ona göre gerilik, ait olduğu toplumu bir hastalık gibi sarmıştır. İnsanlar da özellikle ruhsal açıdan hastadır. Her şey çarpık ve kusurludur. Az gelişmişlik toplumun alt tabakalarını dıştan, aydınlarını içten kemirmektedir ve ancak ileri teknikle ve düşünce gücüyle aşılabilecektir. (s. 84)

Bedri, Filiz'in karşısında gelişmiş, batılı, aydın, modern, bağlarından kurtulmuş, üst tabakadan bir insan görünümündedir. Fakat bazı davranışlarında o çok kurtulmak istediği geleneksel çizgiler ortaya çıkar. Kendi çapkınlıklarını rahatça anlatırken eniştesi Nuri'nin ablası Remziye'yi aldattığını öğrenince eniştesini karısından ve boyunca kızından utanmadığı için ayıplar. Filiz'in Selimle ilişkisinden sonra içindeki az gelişmiş/geleneksel taraf baskın çıkar. Sahiplenme, kıskanma içgüdüleri ve üstün olma duygusunun etkisiyle Selim'i öldürtür. Ayrıca olayların sonunda "Ben deyyusun biriyim" (s. 64) hakaretiyle kendisini geleneksel bir sıfatla tanımlayarak kendinden tiksinerek ağlar.

Bedri'deki bu ikilik başka fikirlerinde ve hareketlerinde de ortaya çıkar. Bir konuşması sırasında yalıda oturmak istediğini söyler. Bir başka gün Batı Anadolu köylerindeki gibi bir ev hayali kurar. Bahçelerine manolya, mimoza ağacı dikmek isteyen komşularını bilinçli bir milliyetçilikle;

"Bizim ağacımız değil manolya... Kendimizden tiksinme, rumyozlaşma, yozlaşma, bilinçsiz batı hayranlığı... bu ağaçların çiçeğinden, gölgesinden, yaprağından daha çok adındaki şiire kapılmışsınız gibime geliyor... Üstelik bir Fecr-i Âti şiiri bu. Ben olsam dut dikerim bahçeme, Osmanlı inciri dikerim. Üsküdar'ın yoksul semtlerinde manolya ya da mimoza gördünüz mü?" (s. 173)

diyerek eleştirir. Bedri'nin yaşadığı ikilemlerini, net olamayışını Selim şöyle ifade eder: "Hiçbir zaman gözüm tutmadı şu Bedri'yi. Belli dönemin belli aydın tipi. Paçası sıkıştı mı öbür yana geçiverir. Hatta hatta paçasının sıkışmasına gerek yok. Buradan görünür öbür yana yaltaklanır, ne edeceğini bilemez." (s. 194) Bedri eşi tarafından bile tam olarak anlaşılamaz hatta okura Filiz'in rüyaları ile gizli polis olabileceği şüphesi hissettirilir.

Bedri; az gelişmişlik çemberinden kurtulamadığı için bunalan, hasta, doğu-batı ikileminde kalmış huzursuz aydın tipidir. Bohemle milliyetçilik, sosyalizmle batıcılık onda birbirine karışmış durumdadır. Filiz'in alt yapıyı temsil ettiği yerde o üst yapıyı temsil eder. Toplumu, alt yapıyı, Filiz'i fikirleriyle etkilemek ve değiştirmek ister. Fakat sonuçtan da memnun olmaz. Kurtuldum sandığı bağlarla elinin kolunun bağlı olduğunu anlar. Dolayısıyla az gelişmiş toplumdaki aydının çıkışsızlığını, çözümsüzlüğünü temsil eder.

Lebibe ve Murat

Lebibe ve eşi bankacı Murat Bey, Filizlerin üst kat komşularıdırlar. Lebibe dedikoducu, meraklı, acımasız, övünmeyi seven ve sonradan görme bir tiptir. Murat köyde yetişmiş, kaşlı gözlü bir adamdır. Ailesi varlıklı olduğu için okuyabilmiş, Yüksek Ticareti bitirip bankacı olmuştur. Bedri, köylülerin sınıfları gereği her zaman tutucu ve gerici olduklarına inandığı için köylü Murat'ı sevmez, onunla anlaşamaz.

Bedri'nin bakış açısından bu aile şöyle tasvir edilir;

"Tek bir kitap bulamazsın evlerinde. Gazete bile okumazlar. Şiirdi, resimdi, müzikti kullanmazlar. Aydın düşmanıdır, kaz kadar kafasızdır bunlar. Beğeniden yoksun. Her memleketin küçük kentsoyluları kaz kafalıdır, tutucudur, ufak hesapların içindedir ama bizimkilerin eline gerilikte su dökemezler. Bizimkiler üstelik görgüsüz ve geleneksiz. Bir geçmişleri yok gelecekleri de." (s. 38).

Lebibe ve Murat para bakımından üst sınıftadırlar. Ege kıyısında bitmek üzere olan villaları vardır. Filiz ve Bedri bodrum katında otururken onlar üst

katta balkonlu dairede otururlar. Onların evi de farklıdır, "Sarı kadife koltuk takımları, halıları, devetabanı, kauçuk, tatsız biblolar, üstü pembe tülden kırmalı yüksek bir gece lambası, tavandan sarkan plastik avize." (s. 34) hem varlıklı hem de zevksiz ve görgüsüz oluşlarını yansıtır. Yine Lebibe'nin sırma işlemeli topuklu terlikleri ile Murat'ın yumuşacık ev terlikleri onların sınıflarını gösteren detaylardır.

Lebibe, zor durumda olan parasız kalmış Madam Seta'ya acımaz, onunla alay eder. Maddi imkânları sebebiyle diğer insanları aşağılayıcı tavırlar sergiler. Murat'ın da başka konuşacak meselesi olmadığı için ancak yazlıktaki dedikoduları aktarır.

Lebibe ve Murat, parayı ellerinde tutan ama insanî değerlerden, sevgiden, anlayıştan, merhametten uzaklaşmış, kültürsüz, köksüz bozuk düzen insanlarını temsil ederler. Bütün değerlere karşı çıkan Bedri, Lebibe ve Murat'ın köksüzlüğü, yapaylığı sebebiyle gelenekten ve değerlerden yana tavır takınır.

Fıtnat Hanım

Paşa kızıdır, Yeşilköy'de bir köşkü vardır, babadan kalma deniz gören taraçalı bir katta oturmaktadır. Dolaştırmaya çıkardığı bir köpeği vardır. Fıtnat Hanım mahallede içi dışı iyi bir kadın olarak bilinir. Fakirlere yardım ettiği, başı sıkışanların imdadına koştuğu için herkes tarafından sevilir ve sayılır.

Filiz, mahalledekiler gibi düşünmez hatta Fıtnat Hanım'dan korkar, onunla karşılaşmak istemez. Çünkü Fıtnat Hanım görünüşte cana yakın bir tavır sergilese de Filiz onun kendisiyle bir hizmetçiyle konuşur gibi tepeden konuştuğunu fark eder. Fıtnat Hanım, onların sınırlı maddî imkânlarını ima ederek, kendi sınırsız imkânlarını överek Filiz'i ezmeye çalışıyor gibidir. Filiz, Fıtnat Hanım'a bu tavırlarından dolayı gereken cevabı vermek ister ama onun karşısında kendisini aşağı, ezik ve kusurlu hissettiği için ağzını açamaz. Zaten Fıtnat Hanım ikili ilişkilerde ipleri elinde tutan, baskın taraftır.

Fıtnat Hanım, toplumsal yapıda üst tabakadan, aristokrat çevreden geldiği ve zengin olduğu için gücü temsil eder. Anlatıcı Fıtnat Hanımın gerçek yüzünü Nüvit'e açıklattırarak onun temsil ettiği toplumsal tabakaya ve düşünceye tepkisini ve eleştirisini ortaya koyar. Buna göre, asalet ve para üstünlüğü ile gücü elinde bulunduran Fıtnat Hanım, göründüğünün tam tersi bir kadındır hatta bir "canavardır", "hanımefendi bozuntusu"dur. (s. 149) Bir kız kardeşi vardır. İki kız kardeş birbirlerinin kocasını kıskandıkları için can düşmanı olmuşlardır. Fıtnat hanım cinsel arzunun ve kıskançlık zaafının esiri bir insandır. İyilikseverliği ise gerçek değil kendisine yakıştırdığı bir roldür.

Fıtnat Hanım, yazarın niyetine uygun olarak para ve gücü elinde bulunduranların, bu güçle toplumda itibar gören ve herkese üstten bakanların aslında

aşağılık olduklarını, insanın değerinin asaletten ve paradan değil insanî erdemlerden geldiğinin anlaşılmasını sağlayan olumsuz bir kişi olarak kurgulanmıştır.

Bakkal Aptullah

Aptullah, romanda bakkaldan başka her şey olan dükkânının içinde sırtında gri renkli, lekeli önlüğüyle görünür. Paracı, hesapçı, çıkarcı, vurguncu, yüzsüz, dedikoducu, yoksulun halini anlamayan üstelik bununla alay eden; paranın acımasız, bencil hale getirdiği insanlardan biridir. Kullandığı kelimeler, dükkânında içki gibi haram mal satmamasıyla dindar görünümdedir.

Madam Seta'nın parasızlık yüzünden başına gelenlere acımaz üstelik bu durumu kendini dürüst bir insan gösterebilmek için kullanır. Madam Seta'nın kızı ve damadının yaptığı dilencilik ona göre savcılığa intikal etmesi gereken bir dolandırıcılıktır. Çünkü kendisi -sözde- dindar, haramdan kaçan bir insandır. Fakat anlatıcı Filiz'in cümleleri ve gözlemiyle tartıda hile yapan Aptullah'ın gerçek yüzünü okura gösterir. O; paranın, bencilliğin, dindar görünümle gizlenen sahtekârlığın, vurgunculuğun; sermaye merkezli bozuk düzenin romandaki yüzlerinden biridir. Kendisine vurguncu olduğunu ima eden Filiz'in karşısında utanmak yerine sarı dişlerini göstererek sırıtması ile yüzsüzlüğü ve utanmazlığı sergilenerek anlatıcının niyetini görünür kılmasında etkili olur.

Nahiye Müdürü

Az gelişmiş toplumlardaki çıkarcı, bencil, sahte insan/memur tiplerinden bir örnek olmak üzere romanda yer alır. Filiz'i daha yirmi metre öteden görünce sahte bir şekilde sırıtmaya başlar, uzun sarı dişlerini göstererek "Bedri Bey nasıllar" der, uzun uzun hal hatır sorar ve bir istekleri olursa kendisini bulmalarını söyler. Güler yüzü, saygılı tutumuna rağmen yüzünden tilkilik akmaktadır. Filiz onun yüzüne baktığında burnundaki kılları ve elmacık kemiklerinin üzerindeki ince damarları görür, onunla göz göze geldiğinde de iliklerine kadar donduğunu hisseder. Nahiye Müdürü, devletin memurudur ama belli ki yanlış işler yapmaktadır ve bu sebeple yolsuzlukları açığa çıkarma ihtimali bulunan gazeteci Bedri'ye şirin görünmeye çalışan bir sahtekârdır. Filiz'in insanları sevmeme ve onlardan korkma sebeplerinden biridir.

Manav Rahmi

Filiz'in korktuğu ve kendisini ezik, aşağı hissetmesine sebep olan kişilerden biridir. Meraklı ve dedikoducudur, mahallede herkesin para durumunu bilir. Tok sözlüdür fakat mal sahibi olmanın verdiği güvenle haddini bilmez. Filiz'e tehdit eder gibi "Malın iyisini, tazesini, ucuzunu almak istersen bana gelirsin, müşterim olursan kazanırsın. Ama başka manavlara gittiğini görürsem bir daha uğrama!" (s. 92) sözüyle baskı kurar. Filiz, pahalı turfanda bir sebze

almak istediğinde "O sana gelmez" diyerek, Filiz'e paralarının az olduğunu hatırlatacak haddi kendinde gören para merkezli bozuk düzenin adamlarından biridir.

Kasap Ömer

Kasap Ömer, tıraşlı kafası, uzun bıyıklarıyla bir yeniçeriye benzer. Beş vakit namazında, "Bismillah" çekmeden ete bıçağı sürmeyen takımındandır. Fakat müşterilerini kandırır, onlara gizlice etin kötü taraflarını verir. Eti beğenmeyen müşterisine "Ondan iyisini mi yemeye alışıksın" (s. 93) der gibi üstten bakar ve bu tavırlarıyla Filiz'in kendisini ezik, aşağı hissetmesine sebep olur. Anlatıcı, herkese üstten bakan Kasap Ömer'in gerçek yüzünü, 'zındık'lığını komşusu manav Rahmi'ye söyleterek göstermelik dindarlığıyla üstünlük kuranları yazarın niyetine uygun olarak eleştirme fırsatı oluşturur. Kasap Ömer, karısı, balıkçı Recep'e kaçınca balıkçı Recep'in karısını ayartacak, birkaç ay sonra da karıları tekrar değiştirecek yapıda bir adamdır ve bu yaptığını öyle "her mide kaldırmaz". (s. 93)

1.4. Fon Karakterler/Dekoratif Kişiler

Çocuklar

Filiz ve Bedri'nin üç çocuğu vardır: Sermet, Muhtar ve Yonca.

Sermet, on bir yaşındadır. Babasına benzer. Kendisinden bir buçuk yaş küçük olan kardeşi Muhtar'a oranla çelimsizdir. Muhtar'ın hoyratlığına ayak uydurmak ister gözükür ama mayasında hüzün bulunan çocuklardandır. Muhtar olmasa daha sessiz sakin duracak, düş kuracak zannedilir. Hâlbuki sinsi ve içten pazarlıklıdır. İsterse Muhtar'ı en olmayacak işlere itip bütün yaramazlıkların suçunu onun üzerine atabilir. Evde temizlik yapıldığı gün "Karnım acıktı" ya da "Hadi kovboyculuk oynayalım!" diyerek Muhtar'a ortalığı dağıttırır. Muhtar'a içerlediği, ona dayak yedirmek istediği zamanlarda da etkili yollara başvurmasını bilir. Fakat yine de kardeşini sever; onu azardan, dayaktan kurtardığı, suçu üzerine aldığı da olur.

Muhtar dokuz buçuk yaşındadır. Sermet'ten daha uzun boyludur. Daha çok annesine benzer. Saf ve hoyrattır. İçi dışı birdir. Sermet'in gizli hesaplarından habersizdir, onun yalnız iyi yanını görür ve onu içtenlikle sever.

Yonca, beş-altı yaşlarında tatlı, sessiz, ürkek ve narin bir kızdır. Sürekli elini ağzın götürür. İki erkek çocuktan ayrı bir yaratık olduğunu, onlarla aşık atamayacağını bilir, uzaktan, hayranlık ve şaşkınlık karışık bir duyguyla erkek kardeşlerini izler. Bütün sessizliğine karşın sinirlidir. Uzun uzun ağladığı olur, yüzünde ellerinde, bacaklarında, gelip geçici seğirmeler olur.(s. 60)

Çocukların serbest büyümesi gerektiğine inanan Bedri, onların sağlıklı gelişimi için ayrı bir oda düzenlemiş, bir Fransız dergisinde gördüğü ranzadan yaptırmıştır. Muhtar ve Sermet ranzada Yonca duvara dayalı divanda yatmaktadır. Onlar az gelişmiş bir ülkenin çocukları oldukları için ya aç olduklarını söylerken ya ne yiyeceklerini sorarken ya da yemek yerken romanda gözükürler. Çocukların giysileri de yine fakirliği yansıtacak özelliktedir. Sabahleyin uyandıklarında "yalınayak, daralmış, çekmiş pijamalarının düğmeleri çözük, donları torba gibi sarkık" (s. 23) oturma odasına gelirler. Okul dışındaki zamanlarını sokakta oynayarak geçirirler. Odalarının duvarlarını dergilerden kestikleri sanatçıların resimleriyle doldurmuşlardır. Asteriks dergisi okurlar, Bil Kidcilik oynarlar, sinemada kovboy filmi izlemek isterler ve canları Coco Cola içmek isterler. Yetişmekte olan nesillere Amerikan kültürünün etkisi böylece hissettirilir. Burada okurun, "Sermayeden yana yöneticiler yabancı sermayeye sömürü olanaklarını sağlamakla kendi çıkarlarını bir güvence altına sokmuşlardı. Güvenle sürdürüyordu yağmalarını" (s. 195) diyen Selim'e hak vermesi sağlanmış olur.

Sermet, babası Bedri'nin; Muhtar, annesi Filiz'in; Yonca da ürkekliği ve sessizliğiyle toplumda her zaman ikinci planda kalan kadın cinsinin küçük örneğidir.

Aydınlar

Bedri'nin arkadaş çevresini oluşturan aydınlar, ilk olarak Filiz'in bakış açısından aktarılır. Filiz sevmediği ama korku ile karışık saygı duyduğu bu kişileri çok etkileyici hatta büyüleyici bulur. Bu insanlar, yerlere otururlar, sigaralarını pencerelerin pervazında söndürürler, yatarlar, kahkaha atarlar, alay edeler, içki içerler, her şeye cevap verirler, bir hiç uğruna saatlerce çene yarıştırırlar. (s. 18) Filiz onların laf ebesi olduklarını, onlarla başa çıkılamayacağını düşünür.

Birbirinin benzeri insanlardan oluşan bu aydın kalabalığı daha çok rakı sofralarında buluşurlar. "Sevişme, ölüm, kuyruk acısı, pişmanlık, kin, öfke, bütün kişisel sorunların üstünde, bütün bu sorunları aşmış" gibi görünürler. (s. 123) Birbirlerine "can" diye hitap ederler. Aşırı öfkelenmezler, aşırı sarhoş olmazlar, aşırı tutkuları yoktur, ama aralarından alttan alta ne pislikler akmaktadır. Ona buna sataşmamak, hır çıkarmamak koşuluyla içlerine katılmak mümkündür. Nüvit bu insan topluluğundan iğrenir, onların bilgeliğine inanmaz.

Aydın insan grubu özellikle Bedri, Selim ve Nüvit'in kimliğinin belirlenmesinde ve dönemin bohem aydınlarının tenkidinde etkin rol oynarlar. Anlatıcı, sürekli konuşan ve içki içen bu aydın geçinen insanların sadece konuştuklarına, kendilerini herhangi bir tehlikeye atmadıklarına, ülkede bir sorun olduğunda da hiçbir zarar görmeyeceklerine, Selim gibi idealist gençlerin ise kıyıma uğrayacağına dikkat çeker.

Mahalleli

Köse Hafız, İskender ve Kemal, mahallenin garip ve yoksullarıdırlar. Az gelişmiş bir ülkede fakirliğin ne derecelere geldiğini gösteren figüranlardır.

İskender, bir evi olmadığı için çul çaput, bütün giysilerini üstünde taşır.

Kemal, vapurdan dağılan yolcuların yanına gider ve işaretle para ister. Aslında dilsiz değildir, çünkü arada bir türkü söylemektedir.

Kör Hafız'ın yüzü çiçek bozuğudur. Gözleri çiçekten dolayı kapanmıştır. Benzi kâğıt gibi soluktur. Sırtında üstü tenteli iskemlesiyle dolaşır. Bir gölge bulduğunda, oturur ve tel örer. Onu mahalleli yedirip içirmektedir. Bazen mevlide, hatim duasına gider.

Elbisesini yamayan Hatice Hala, kiracısı felçli ve bakıma muhtaç yargıç baba yoksul, yaşlı, hasta ve muhtaç insanlardır.

Mahalleli, Türkiye'ye gittikçe 'yoksulların küçüldüğü, varsılların semizleştiği' bir havanın hâkim olduğunu gösteren delillerdir. Filiz bu mahalle sakinlerini görerek İstanbul'un dükkân eşiklerinde, duvar diplerinde, sur kovuklarında yatan yoksullarını daha genel anlamda kendisi gibi para ve güç karşısında ezilmişlerin halini anlar, onlarla kader birliği içerisinde olduğunu hisseder, hem kendisinin hem de bütün ezilmişlerin intikamını almak ister. (s. 63)

Gülseren

Yarı aydın çevreden bir kadındır. Bedri onu "Az buçuk mürekkep yalamış orospunun biri," "sevici" (s. 165) olarak tanımlar. Nüvit'in kendisine âşık olmasından ve bunu sağa sola yaymasından hoşlanır ama Nüvit'e yüz vermez. Az gelişmiş bir ülkede aydın geçinen, insanî, ahlâkî ve dinî değerlerden uzak, dejenere tiplerden biridir.

Salih Çivici

Murat ve Lebibe'nin Ege kıyısında yazlık siteden villa almalarına ön ayak olan kişidir. Murat'ın "yaman biri, şeytanın kıç bacağı" (s. 168) ifadesiyle tanımladığı Salih Çivici, bir bankada müdür yardımcısıdır. Yolsuzluğa ve rüşvete başvurarak Ege sahillerinde parsellenmesi yasak arazilere göstermelik bir müteahhit bularak site yapmaya başlar. Ortaklardan çeşitli bahanelerle sürekli para koparır.

Salih Çivici, az gelişmiş bir ülkenin güvensiz, kuralsız ortamında insanî değerlerini yitirmiş; para, mal ve kâr hırsına tutulmuş; dolandırıcı, bozuk düzenin ürettiği bir tiptir. Anlatıcı tarafından olumsuzlanarak para ve mal merkezli yaşayan insanların eleştirisi yapılmıştır.

Ekose Gömlekli Adam

Selim'in Filiz'le son buluşmasından sonra bindiği vapurda karşısına çıkan adamdır. Yüzü solgun ve sivilcelidir. Düşük kaşlı ve aşırı ayrık gözlüdür. Selim'in yüzünü telefona benzettiği bu adam Selim'i ustalıkla takip eder ve sakince öldürür.

Ekose Gömlekli Adam, romanın önsözünde belirtilen az gelişmiş ülkelerde ilerici kişilerin kimi zaman sokak ortasında kimi zaman gizlice birer birer temizlendiği gerçeğini örnekleyen ilerici kişileri öldürmek üzere görevlendirilmiş biridir. Onu bu cinayete yönlendirenin Bedri olması şüphesiyle, ortamın ne derece tekinsiz ve güvenilmez olduğu okura hissettirilmiştir.

SONUÇ

Bir Kadının Penceresinden 1970'lerdeki Türkiye'nin durumunu bir kadının gözünden aktaran toplumcu gerçekçi özelliklere sahip tezli bir romandır. Sosyalist taraflılıkla yazıldığı için romanda yer alan kişilerin kimliği ve tarafı net çizgilerle belirlenmiştir. Roman kişileri, düşünceleri, psikolojileri, toplumsal sorunlarıyla bir dönemi yansıtacak yetkinlikle ve çeşitlilikle kurgulanmıştır. Eserde az gelişmiş bir ülkenin karanlık ve bunalımlı durumu, kişiler ve mekânlar aracılığıyla kimi zaman doğrudan kimi zaman da sembolik olarak ifade edilmiştir. Para-insan, çıkar-sevgi, kapitalizm-sosyalizm karşıtlığında şekillendirilen romandaki şahıs kadrosuyla az gelişmiş toplumda insanın değil paranın değer gördüğü, insan ilişkilerini sevginin değil paranın, çıkarın yönettiği, fakir olanların ezilip, yok edildiği örneklenmiştir.

KAYNAKÇA

ALTHUSSER, Louis (2016), İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yay., İstanbul.

FORSTER, Edward Morgan (1985), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

KUNDERA, Milan (1995), **Roman Sanatı**, (Çev. İsmail Yerguz), Afa Deneme, İstanbul.

OKTAY RİFAT (2009), Şiir Konuşması, YKY, İstanbul.

OKTAY RİFAT (2017), **Bir Kadının Penceresinden**, YKY, İstanbul.

OKTAY RİFAT (2018), **Bütün Şiirleri I**, YKY, İstanbul.

ÖZCAN, Tarık (2005), Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat, Akçağ Yay., Ankara.

POSPELOV, Gennadiy N. (1995), **Edebiyat Bilimi**, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yay., İstanbul.

SELİM İLERİ ile Mülakat, (2015), "Türk Romanına Sevgisiz Yaklaşıldı", **Cumhuriyet Kitap Eki**, 9 Nisan.

SİMENON, George (2016), **Kanaldaki Ev, (Çev. Oktay Rifat) Everest Yay., İstanbul.**

TEKİN, Mehmet (1989), **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniversitesi Yay., Konya.

TURAN, Güven (1999), **Oktay Rifat İçin** (Sempozyum ve Belgeler), YKY, İstanbul.

TÜRE, Fatma (1994), **Bir Usta, Bir Dünya: Oktay Rifat**, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul.

ŞAFAK ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Sema ÇETİN BAYCANLAR**

GİRİŞ

Sevgi Soysal'ın babası Mithat Yenen, öğrenciliği sırasında yazarın annesi Alman kökenli Aliye (Annelise) Hanım'la Almanya'da tanışır ve evlenirler. Çift, Türkiye'ye dönene kadar Stuttgart'ta Aliye'nin ailesiyle birlikte yaşar. 1935 yılında Türkiye'ye dönen Mithat Bey ve Aliye Hanım, Mithat Bey'in ailesinin yanına yerleşir. Ailenin altı çocuğundan üçüncüsü olan Sevgi, 1936 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ardından aile Ankara'ya taşınır.

Sevgi Yenen 1947 yılında Mimar Kemal İlkokulunu, 1952 yılında Ankara Kız Lisesini bitirir. 1953'te Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Arkeoloji eğitimine başlar. 1955 yılında Özdemir Nutku'yla evlenir ve 1956'da eğitimini yarıda bırakıp eşiyle Almanya'ya gider. Bu yıllarda Göttingen Georg-August Üniversitesi'nde "Tiyatro Bilimi" üzerine eğitim alır. 1958 yılında eşiyle birlikte Türkiye'ye dönerler. Aynı yıl oğuları Korkut dünyaya gelir.

Yazar, bu yıllarda ve sonrasında *Dost, Ataç, Türk Dili, Yelken, Değişim, Yeditepe, Papirüs* dergileriyle *Vatan, Yenigün, Yeni Ortam, Politika* gazetelerinde edebi, siyasi yazılar yazmış, hikâyeler yayımlamış, süreli yayınların hazırlanmasında farklı görevler üstlenmiştir. Almancadan çeviri eserleri ve yazıları yayımlanmıştır. Sevgi Soysal'ın gazete yazıları *Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri* adıyla kitaplaştırılmıştır.

Yazar, 1961 yılında Ankara Radyosu'nda görev alır. Bir süre Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümüne devam eder ve Ankara Meydan Sahnesi'nde Haldun

* Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. smctnb@gmail.com

Dormen'in "Zafer Madalyası" oyununda rol alır. Çevirisini yaptığı oyunlar sahnelenir. 1962 yılında *Tutkulu Perçem* adlı eseri yayımlanır.

1964'te Nutku'dan boşanır ve Fuat Başar Sabuncu ile evlenir. 1965 yılında TRT'de program uzmanı olarak çalışmaya başlayan yazarın Ankara Radyosunda; Mutsuz Kadınlar, Venüslü Kadınlar programları yayımlanmıştır.

1968 yılında yayımladığı "Tante Rosa'yı kendi ailesinin kadınlarının başına gelen hikâyelerden yola çıkarak yazdığını" söyler (Soysal, 2015: 17) bizzat kendisi. Eserin kahramanlarından "Rosa anneannesi, Tante'nin ise teyzesi olduğuna" (Doğan, 2003: 11) dair görüşler ileri sürülür. 1970 yılında basılan *Yürümek* romanı, aynı yıl TRT Sanat Ödülleri yarışmasında Başarı ödülü kazanır, 1971 yılında ise müstehcenlik gerekçesiyle toplatılır. 1970 yılında Başar Sabuncu'dan boşanır. 1971 yılında Mümtaz Soysal ile evlenir. Aynı yıl TRT'deki işinden kovulur ve 12 Mart Muhtırasına muhalefet ve komünizm propagandası yapmak suçlarından tutuklanarak Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'na gönderilir. Bir süre sonra serbest bırakılan Soysal, 1972 yılında yeniden tutuklanarak bir yıl hapis cezasına çarptırılır. 1972 yılında Adana'ya sürgün olarak gönderilen Soysal, Ankara'ya döndüğünde ANKA Ajansı'nda gazeteci olarak çalışır. 1973 yılında *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanı yayımlanır.

1973 yılında kızı Defne, 1975'te Funda doğar. Adana'da yaşadığı sürgün günlerini biraz kurmaca biraz otobiyografik olarak kaleme aldığı Şafak romanı 1975 yılında basılır. Aynı yıl Soysal'a kanser teşhisi konulur. 1976 yılında kanser tedavisi için Londra'ya giden yazar, bir yandan da *Hoş Geldin Ölüm* adlı kitabını yazmaya başlamıştır ancak eserini bitiremeden 22 Kasım 1976 tarihinde İstanbul'da vefat eder.

Eserleri: *Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek, Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Barış Adlı Çocuk, Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, Şafak, Bakmak, Hoş Geldin Ölüm (tamamlanmamış), Türkiye'nin Kalbi, Kabul Günleri, Venüslü Kadınların Serüvenleri, Radyo Konuşmaları.*

Romana Dair...

Edebiyat ve eleştiri dünyasında 12 Mart romanlarından biri olarak değerlendirilen Şafak, 1975 yılında yayımlanmıştır. *Baskın, Sorgu* ve *Şafak* adlı üç bölümden oluşan romanda olaylar, bir gecelik sürede geçer.

Adana'da sürgün olarak bulunan Oya, günlük işlerini yapar bir yandan da gündelik hayatını sessiz sedasız pek de kimseyle görüşmeden sürdürmeye çalışır. Adliyede tanıştığı fakat çok da iyi tanımadığı avukat Hüseyin, bir akşam kendisini akrabalarının evine, akşam yemeğine davet eder. Oya bu daveti kabul eder. Oya, Hüseyin, Hüseyin hapishaneden yeni çıkmış akrabası Mustafa, Hüseyin'in dayısı Maraşlı Ali'nin evine yemeğe giderler.

Mustafa'nın geleceğini duyan Ali'nin eşi Gülşah ve Gülşah'ın kız kardeşi Ziynet bir yandan hazırlık yapıp bir yandan da çekişirler. Ziynet, eşi Zekeriya ile birlikte ablasında kalmaktadır ve akrabalarının yardımıyla, Zekeriya'nın iş bulduğu İskenderun'da ev açma hayali kurmaktadır.

Yemek sırasında, misafirler koyu bir sohbete hatta tartışmaya başlarlar. Bu sırada polis Abdullah ve ekibi evi basar; Oya, Hüseyin, Mustafa, Ali ve Zekeriya'yı gözaltına alıp götürürler. Mustafa, Oya ve Ali bütün gece sorgulanır.

Oya sorgu gecesi yaşananlardan kendisinin sorumlu olduğu düşüncesindedir. Mustafa hapisten yeni çıkmıştır, sorgu sırasında bir yandan kendisiyle bir yandan Hüseyin'le bir hesaplaşma içine girer. Ekrem, neler olduğunun farkında değildir. Zekeriya ise yeni bulduğu işi bu "anarşikler" yüzünden kaybetme korkusu içindedir. Bir an önce bu durumdan ve etrafındakilerden kurtulma çabasındadır.

Baskını yapan polis Abdullah, amiri Zekai Bey'den çekinmekle birlikte onun gözüne girme çabasındadır. Emniyet müdürü Zekai Bey, Adana sanayi fabrikası müdürü emekli Albay Muzaffer Bey, fabrikanın sahibi Turgut Bey ve diğerleriyle briç oynamaktadır. Çok önemli olmadıkça rahatsız edilmek istemez. Abdullah'ın ısrarıyla sorguya katılmak üzere oyununu yarım bırakarak emniyete gitmesi ve işe sıkıyönetim görevlilerinin karışması Zekai Bey'i daha da gergin bir ruh haline sokar.

Şafak bölümünde sorgudakiler tek tek salınır. Oya, adeta bir objektiften bakar gibi günün aydınlanmaya başladığı bu saatlerde Adana'yı anlatır. Muzaffer Bey'in evindeki briç partisi de bu saatlerde bitmiştir. Her iki dünyanın sabaha uyanışını, yazar başarılı bir şekilde tasvir eder. Ev sahibi Ali, yediği dayaktan ötürü acı içindedir ancak bunu hissettirmemeye çalışır. Mustafa; Hüseyin, Ekrem ve Zekeriya'nın tavırlarından hoşnut değildir. Zekeriya hemen eve gitmez. Ziynet'in ailesinden hesap sormak ister. Ali, çalıştığı fabrikaya, Oya oteline, Mustafa ise eşi ile kızının yanına Urfa'ya gitmek üzere ayrılırlar. Oya'nın kente dair izlenimleri, hayalleri ve karşılaştığı kişilerle diyaloglarıyla roman biter.

Şahıs kadrosu açısından *Şafak romanı*, karşıt dünya görüşleri ve aynı dünya görüşü içindeki karşıtlıklara sahip seslerin bir araya geldiği bir romandır. Sevgi Soysal'ın otobiyografisinden yola çıkarak kaleme aldığı eserde, Adana sürgünlüğünün yanı sıra Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu günlerinden izler vardır. Menekşe, Firdevs, Güllü, Sema ve Çiğdem'in hikâyesi yazarın *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* eserinde de yer almaktadır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi/Başkarakter

Oya

Romanın başkişisi Oya Ertem ile Sevgi Soysal arasındaki benzerlikler Şafak'ın otobiyografik bir eser olarak değerlendirilmesini kolaylaştırır. Erdal Doğan, baskın ve sorgu gecesi ne kadar gerçekse, sonrası bir o kadar kurmacadır diyerek Sevgi Soysal'ın Adana günleriyle roman arasındaki benzerliklere dikkat çeker (Doğan, 2003: 187). Ayrıca, Oya ile Sevgi Soysal'ın medeni durumları, anne oluşları, fiziki görüntüleri de benzemektedir.

Romanda Oya'nın sürgün bir kadın olarak neler yaşadığı ve bu durumun psikolojisine nasıl yansıdığı -kadınlık durumu üzerinden- diğer kahramanlara göre daha ön planda yer alır. Berna Moran, Oya'nın romandaki rolünü ele alırken onun kadınlık üzerinden yargılandığını ve baştan mahkûm edildiğini;

> *"(...) kadının cinsel bir nesne olarak algılandığı ataerkil bir toplumda devrimci kadının suçu ikiye katlanıyor, çünkü onun böyle bir işe soyunması, erkeklerle bir arada harekete katılması, polisin gözünde onu yalnız siyasal bakımdan değil ahlaksal bakımdan da suçlu kılar."* (Moran, 1994: 22)

cümleleriyle dile getirir Okuyucu, Oya'nın anne olduğunu polis sorgusu sırasında öğrenir. Davetli olduğu evde başka kadınlar olmasına rağmen evli ve çocuklu bir kadının başka adamlarla ne işi olacağı imalı bir şekilde Oya'ya sorulur.

Oya, Adana'ya siyasi sebeplerle sürgün edilmiş bir kadındır. Sürgün olduğu için kendisiyle kimsenin görüşmek istemediğinin farkındadır. Yabancısı olduğu ve sürekli izlendiği bu kentte, yeni insanlar tanıması pek çok durumdan ötürü zordur. Bu yalnızlık duygusuyla Hüseyin'in davetini düşünmeden kabul eder ve Alilerin evine yemeğe gider. Roman boyunca güçlü bir kadın portresi çizmesine rağmen, insan sıcaklığına, dostluğuna karşı durmamacasına artan bir özlem içinde olduğu(nu) (s. 30) anlatır. Hüseyin'in hoşuna gitmeyen tavırlarını anlattığı satırlarda, normal şartlar altında bu daveti kabul etmeyeceğini okura hissettirir. Oya'nın "sadece, yalnız bir geceyi daha yüklenemediğin için, dünyalar kötüsü gözlem düşkünlüğünden bir de, öyle sürüklenip gittin o eve" (s. 83) cümlesi o gece yaşadıklarının ve pişmanlığının özeti gibidir.

Oya, yukarıda da belirttiğimiz üzere roman boyunca güçlü bir kadın portresi çizmektedir ancak Fethi Naci'nin belirttiği gibi "kendinden memnun olmama" hali de dikkati çeker. Aslında bu memnun olmama hali, Oya'nın sadece

kendisiyle ilgili olmayıp bütün küçük burjuva aydınlarına yöneltilmiş bir tavır olarak değerlendirilebilir. Bu tutum, yazarın işçi sınıfından ziyade küçük burjuva aydınlarını daha yakından tanıdığı; onlar üzerine gözlemlerinin, tecrübelerinin daha yoğun olduğu fikrini güçlendirir. Yazarın, Oya'ya böyle bir görev yüklenmesinde ve eleştirilerini derinleştirmesinde bu durumun etkili olduğu düşüncesi haklılık kazanır (Fethi Naci, 1990: 425).

Oya, romandaki diğer kadınlardan çok farklıdır. Gülşah, Ziynet vd. etrafındaki erkekler, özellikle de eşleri için her türlü fedakârlığı yapmayı bir görev addetmişken, Oya böyle bir sorumluluk duygusuna kendisini kaptırmaz ama bu kadınları da eleştirmez, onları gözlemlemekle yetinir.

Gözaltına alınma ve sorgu zamanı, Oya'nın özellikle geçmişte yaşadığı bazı durumları yeniden yaşamasına ve sorgulamasına sebep olur. Anlatıcının başkişi olduğu romanlarda "geriye dönüş" tekniğinin psikolojik bir boyut kazanması durumu Şafak romanında da geçerlilik kazanır (Sazyek, 2015: 140). Oya'nın geçmişte cezaevinde tanıştığı kişiler ve onlardan dinlediği hikâyeler romana dâhil olur. Sorgu öncesinde ve sırasında bu hikâyeleri hatırlarken bir kâbusun içindeymiş gibi hisseder. Başına gelebilecek bütün felaket senaryolarını geçmiş yaşantısının deneyimleriyle kurgular. Bir yandan da evin basılmasının sebebini, kendisiyle ilgili bir durum olarak düşünür ve suçluluk duyar ama bu duyguya kendisini kaptırmaz. Roman boyunca kendisini, inandığı değerleri, çevresindekileri ayrım yapmadan sorgular. Onun bu eleştirel tutumu içsel bir tavırdır. Sorgu sırasında verdiği cevaplar dışında, etrafındaki kişileri sesli olarak bu eleştirel dünyasına dâhil etmez. Onca iç konuşmanın yanında sesli olarak dile getirdikleri sınırlıdır. Oysa iç dünyasında küçük burjuva devrimcileri fazla bilmedikleri, içinden gelmedikleri ve nihayetinde ait olmadıkları bir dünyanın, işçi sınıfının mücadelesini verirken düştükleri çelişkilerle anlatır, eleştirir kimi zaman da yargılar.

1.2. Norm Karakterler

Türk edebiyatında dönemsel eğilimler/anlayışlar çerçevesinde roman yazarları köylü, eşkıya, devrimci gibi egemen kişileri ele alır. 12 Mart romanı olarak değerlendirilen Şafak'ta, Mustafa ve Maraşlı Ali norm karakterdir.

Mustafa

Ali'nin okuttuğu yeğenlerinden biri olan Mustafa, İstanbul Üniversitesindeki eğitimi sırasında eşi Güler'le tanışır. Okulu bitirdikten sonra matematik öğretmeni olan Mustafa, eşiyle birlikte Urfa'da yaşar. Bu sırada siyasi faaliyetleri sebebiyle tutuklanarak, İstanbul'a götürülür ve on dört ay sonra tutuksuz

yargılanmak üzere salıverilir. Mustafa bir süredir eşiyle haberleşemediği için önce Adana'ya oradan da Urfa'ya gitmek üzere yola çıkar.

Philip Stevick, romanda yaratılan sosyal ortamın bir ilişkiler ağı olduğunu ve roman karakterlerinin tek başına bir ortam içinde ilerleyemeyeceğini dillendirir. Roman karakterlerinin karşılaşmaları yazar için bir fırsattır. Karakterler birbirleriyle karşılaştırılarak bir ferdiyet kazanırlar (Stevick, 1988: 195). Mustafa'nın romandaki rolü tam da böyle bir karşılaşmayla anlam kazanır. Okur, Şafak romanında bu karşılaştırmanın en çok Hüseyin ve Mustafa üzerinden yapıldığına tanık olur. Her ikisi de akrabaları Ali'nin yardımlarıyla okumuşlardır. Mustafa o yıllarda dayanışma ve minnet duygusuyla Ali'nin oğlu Hasan'ı okutmaya söz vermiştir. Verdiği sözü yerine getirememiş olmanın yükünü taşıyan Mustafa, vefa duygusu ve yardımlaşma ruhuyla Hüseyin'den farklı bir portre çizmektedir.

Mustafa ve Hüseyin'in üniversiteyi bitirdikten sonra hayata, mücadeleye ve hatta akrabalarına bakışı değişmiştir. Hüseyin, yeni hayatında geçmişi sorgulamadan ticari kaygılarını ön plana alarak kendi geçmişini ve çevresini sadece işine geldiği zaman kullanmayı tercih eder. Mustafa ise geçmişiyle sürekli mücadele halindedir. O da Oya gibi kendinden memnun görünmez. Diğer taraftan eşi Güler'le olan ilişkisi onu kaygılandırır. Ne yapacağını, yapmak istediğini bilemez ve geleceğe dair belirsizlikler onu rahatsız eder. Hapisten yeni çıkmış, eşinden ve henüz görmediği çocuğundan bir süredir haber almamış olması bu duyguları yaşamasında en büyük etken olmakla birlikte, geçmişe dair birtakım sorulara cevap verememesi, salıverilmesinin ardından yeniden gözaltına alınması psikolojisini daha da karmaşık bir hâle getirir. Bütün bunlara rağmen sorgudaki tavrı, onun öncelikle Hüseyin'den ardından Ekrem ve Zekeriya'dan ne kadar farklı olduğunu, ben-merkezli düşünmediğini de ortaya koyar.

Yazar, Mustafa'nın içinde olduğu bu karmaşaya rağmen onun idealist yönünü öne çıkarmaya çalışır. Mustafa ve Hüseyin aynı kültürel ve siyasi iklimden gelmesine rağmen çok farklı iki roman kişisine dönüşmüşlerdir. Mustafa romanda kendisine norm, Hüseyin ise kart karakter olarak yer bulmuştur.

Maraşlı Ali

Ali, "uzun boylu, avurtları çökük, göğüs kemiği içeri göçmüş, ihtiyarla genç karışımı bir adamdı. Dili çalıyordu. Elleri, vücudu işçi; yüzü aydın"(s. 35) bir kişi olarak tanıtılır. Fethi Naci, yazarın Ali'yi anlatırken oldukça başarılı olduğunu ve özellikle işçi sınıfına duyduğu saygıyı hissettirdiğini ifade eder (Fethi Naci, 1990: 424).

Ali'nin iyiliksever, koruyup kollayan, etrafındakiler için emek sarf eden ve bunun için bir karşılık beklemeyen yönü, romanın norm karakter kadrosuna

en çok uyan kişisi olarak Maraşlı Ali'yi işaret eder. Ali yoksulluğuna rağmen, yeğenlerine karşılık beklemeden yardım etmiş bu sebeple kendi kızını maddi sıkıntılar yüzünden okutamamış bir baba figürüdür.

Bir fabrikada işçi olan Ali için hayattaki en önemli hususlardan biri Maraşlı olmaktır. Evini basan polisin Maraşlı olduğunu fark edince bir cesaretle "Nereye gidiyorlarmış? Bunlar benim misafirim hemşerim. [...]Otur kardaş, siz de oturun şuraya. Böyle sofranın ortasında gitmek var mıdır?" (s. 60) sorusunu soracak kadar da saftır Sorgu sırasında, ev sahibi olması sebebiyle en ağır fiziksel şiddete maruz kalan da Ali olur. Romanın sonunda ne soru sorar ne de kimseyi yargılar, tek kaygısı olan işinin-ekmeğinin peşine düşer.

1.3. Kart Karakterler

Kart / karşı güç / hasım karakterler, anlatıda çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlenmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısındaki kişilerdir (Aktaş, 1991: 153-154). Şafak romanında bazı karakterler açık bazı karakterler örtük biçimde bu görevlerini yerine getirmektedirler. Abdullah, Zekai ve Muzaffer Beyler açık bir biçimde bu rolü üstlenmişken, Hüseyin de kart karakteri temsil eder. Zekeriya için de bu yarı temsil durumundan bahsedilebilir.

Hüseyin

Oya'nın avukat cübbesinin içinde olduğundan daha kısa görünen, esmer, gaga burunlu gençten bir adam olarak okuyucuya tanıttığı Hüseyin, Maraşlı Ali'nin Adana'da yaşayan ve avukatlık yapan yeğenidir. Hüseyin, eski bir İşçi Partilidir fakat Mustafa ile siyasi görüşleri ve siyasete bakışları birbirlerinden farklıdır.

İş hayatına atıldıktan sonra siyaset, Hüseyin için artık bir mücadele alanı değil zenginleşme unsuru olarak hayatında yer alır. Hüseyin'in Adana'da avukatlık yapmasının sebepleri arasında Maraş'tan Adana'ya göç etmiş akrabalarının çokluğu sayılabilir. "Hayatla başları durmadan belaya giren" akrabaları onun ekmek kapısı olacaklardır. Akrabalarından fazlaca hoşnut olmasa da farklı sebeplerle bağlarını kesmez istemez ancak bu ilişkiler onun hayalini kurduğu kazançlı işleri de beraberinde getirmez. Bu durum onun için hayal kırıklığıdır.

Abdullah'ın sorgu sırasında onu nezarethanede unutup sonra da amirine söyleyememesi çok da dikkate alınmadığını gösterir. Oya ile Mustafa'nın kendilerini ve sistemi sorgulayan tavrı Hüseyin'de görülmez. Salıverilmelerinden sonra romanda Hüseyin'le ilgili bir gündem kalmamış, Hüseyin romandaki işlevini yitirmiştir.

Ekrem

Ekrem, hadisenin yaşandığı gece Ali'nin yemeğe davet ettiği komşusudur. "Saçları arkaya sıkı taranmış, favorili, pis bıyık görüntüsüyle" Ekrem, Oya'ya güven vermez. Yurda yeni dönmüş olan Ekrem, Almanya'da bir fabrikada işçi olarak çalışmış daha sonra, Almanya - Adana arasında gidip gelerek ufak tefek ticari işlere girişmiştir.

Zengin olma hayallerini diğer misafirlerle paylaşan Ekrem'in, Mustafa ve Hüseyin'le konuşmaları siyasi bir tartışmaya dönüşür. Bu tartışma ve Ekrem'in varlığı sadece Mustafa ve Hüseyin için değil Oya açısından da tatsız bir hâl alır. Ekrem'in bakışlarından rahatsız olan Oya, daveti kabul ettiği için pişmanlık duyar.

Zekeriya

Ali'nin baldızı Ziynet'in eşidir. İlkokuldayken yetim kalan Zekeriya, etrafındakilerin koruyup kollamasıyla büyür. Polis Abdullah, nezarethanedeki Zekeriya'yı" zararsız... Kendisini tanırım. Hatta polis olacaktı da... Milliyetçidir. Milli Mücadele'nin okuttuklarından" (s. 131) cümleleriyle tanımlarken aslında ona ait her şeyi anlatmış olur.

Ziynet'e âşık olup onunla evlenene kadar Zekeriya'ya dernek, okul yöneticileri sahip çıkar. Alevi bir kızla evlendiğini duyan dernek yöneticileri yardımı keserler. Zekeriya, bu ve bunun gibi durumların nedenini anlayamaz. Bu sebeple kavrayışsız, kalın kafalı genç bir adam olarak nitelenir.

Yakışıklılığıyla Ziynet'i etkileyen Zekeriya'nın evlendiğinde işi gücü yoktur. Düğün masraflarını Ali karşılar. Ziynet'le evlenmekle beraber, akrabalarını "anarşik" olmakla suçlar. Kendi başına bir düzen ve ev kuramadığı için Ali'ye ve Ziynet'in ailesine muhtaçtır ancak ilk fırsatta onlardan kurtulmak ister. Bütün saflığıyla inandığı değerleri savunan Zekeriya, bilinçsiz, tecrübesiz ve çaresiz yanıyla dikkati çekse de romanın karşıt değerlerini sembolize eden bir karakter olarak çizilmiştir.

Abdullah

Maraşlı Ali'nin evine baskını düzenleyen polis amiridir. Romanda, Abdullah'ın amir-memur ilişkisi içinde Zekeriya Bey ile polis-suçlu ilişkisi içinde gözaltına alınanlar ile diyalogları birden fazla kimlikle anlatılmasına sebep olmuştur. Zekai Bey ile ilişkisinde çekingen, kurnaz ve göze girmeye çalışan Abdullah, Oya ve diğerleriyle ilişkisinde sert, zalim ve tez canlıdır.

Abdullah özverili çalışmasına rağmen bunun takdir edilmediği düşüncesindedir ve bu durumun kendisinde yarattığı öfkeyi o da sorguda karşısındakilere yansıtır.

Zekai Bey

Adana emniyeti şube müdürü olan Zekai Bey, haftada üç gece şehrin ileri gelenleriyle briç oynayan, kendi düzeninin bozulmasından hoşnut olmayan, bulunduğu makam sebebiyle çevresindekilerin saygı ve sabır gösterdiği kişidir. Zengin bir kadınla evlenmesine rağmen eşinin ailesinden yeterince destek görmeyen Zekai Bey, eşinden sevgiyle bahsetmez sadece kızına düşkünlüğü ve ona karşı hoş görülü olduğu ifade edilir.

Romanda Zekai Bey, görevini yasal çerçeve içinde yapan bir memurdan ziyade kendi hırsı, tutkusu ve arzuları için bu görevi kullanan bir kişi olarak resmedilmiştir. Oya, sigara tiryakisi Zekai Bey'in bir çakmak, sigara tablası ile insanlardan fazla ilgilendiğini düşünür. Yasaları uygulamakla görevli olmasına rağmen bu durumu bir oyuna dönüştürmesi karikatürize edilmiş; sigara ve kumar düşkünlüğü ön plana çıkarılmıştır.

Zekai Bey'i diğer roman kahramanlarından ayıran en önemli özellik "unutmaya" olan düşkünlüğüdür. Zekai Bey'e göre bir şey, "ona ne kadar çok şeyi unutturabiliyorsa o kadar iyidir. [...] Kumara da bunun için tutkun. Sabahlara dek unutmak" (s. 125). Zekai Bey için sigara, içki, kumar, müzik sesi veya bir manzaranın bu kadar önemli olmasının sebebi "unutmasına" olan katkısıdır ve gündelik hayatında bu unutma araçlarının rolü büyüktür.

Zekai Bey'in işyerindeki ağırlığına, çekinilen, korkulan amir pozisyonuna rağmen bir gece briç partisinde şehrin ileri gelenleriyle yaşadığı tatsız olayda düştüğü pozisyon, nasıl bir çatışma içinde olduğunun sorgulanmasına sebep olur. Turgut Bey tarafından Muzaffer Bey'in evinden kovulmuş, bu duruma bir iki iğneleyici karşılık vermekten öteye gidememiştir. Turgut Bey, kısa sürede Zekai Bey'in gönlünü alsa da bu ilişkiler ağı içinde yaşaması Zekai Bey'in imajını zedelemiştir.

Berna Moran; polis memuru Abdullah, müdür Zekai Bey, emekli Albay Muzaffer Bey'in egemen güçleri temsil etmeleri dolayısıyla belli kalıplar içinde anlatıldığını bu tutumun da onları birey olmaktan çıkarıp tipleştirdiğini ifade eder (Moran, 1994: 21). Moran bu tespitinde oldukça haklıdır. Roman boyunca üç karakterin sadece olumsuz özelliklerini görmemiz yazarın tutumu olduğu kadar, yaşanan hadisenin niteliğidir.

Muzaffer Bey

Emekli bir albay olan Muzaffer Bey, mesleki deneyimi ve sert kişiliğiyle bir fabrikada yöneticilik yapmaktadır. Lüks görüntüsüyle göz kamaştıran evinde misafirleriyle sabaha kadar briç partileri düzenler. Bir yandan briç oynarken bir yandan birbirinden çok farklı konularda sohbet ederler. Muzaffer Bey de Abdullah, Zekai, Turgut gibi tek yönlü anlatılmıştır.

Turgut Bey

Robert Kolej'de ardından İngiltere'de tahsil görmüş, Akdeniz Sanayi'nin patronu, Adanalı zengin iş adamıdır. Fabrikasında yapmak istemediği işleri, Muzaffer Bey'e yaptıran, nazik bir beyefendi görüntüsünün ardında Zekai Bey'i evden kovma kabalığını ve cesaretini gösteren, çıkarlarını her şeyin üstünde tutan bir kişiliktir. Gücünü zenginliğinde bulan Turgut Bey, her işini yoluna koyarken bu güçten yararlanmayı da ihmal etmez.

1.4. Fon Karakterler

Şafak'ta fon karakterler genel olarak "geri planda görünen ana hikâyenin dışında kısa süreli hikâyeciklerdeki figürler halinde canlılık kazanmışlardır." (Sazyek, 2015: 138). Şafak'ın fon karakterler açısından zengin bir roman olması daha çok romanın tekniğiyle ilgilidir. Oya'nın hikâye içinde küçük hikâyeler anlatması, fon karakterlerin sayısını arttırmıştır. Bu karakterlerin çoğunun kadın olması, Oya'nın cezaevinde tanıştığı ve hikâyesinden psikolojik olarak etkilendiği kadınları nezarethanede ve sorgu sırasında hatırlamasıdır. Bu hikâyeler Oya'nın korkuları olarak karşımıza çıkar. Diğer kadınlar ise aynı mekânı paylaştığı erkeklerin eşleridir.

Gülşah ve Ziynet, Oya'nın misafir olduğu evde karşılaştığı kadınlardır. Gülşah, Maraşlı Ali'nin otuzlu yaşlarının sonlarında olmasına rağmen sağlığı bozulmuş, erken yaşlanmış eşidir. Misafirlerini en iyi şekilde ağırlamaya çalışan, akrabalarını koruyup kollayan, eşine, kardeşine ve çocuklarına sahip çıkan kısaca büyük bir adanmışlıkla hayatını sürdüren kadın tipidir.

Ziynet, Gülşah'ın kız kardeşi ve Zekeriya'nın eşidir. Bir an önce yeni bir eve çıkmak isteğinde olan genç kadın, yeni kuracağı evin gerçekleşmesi pek de mümkün görünmeyen hayalleriyle kendisini oyalar. Ablası Gülşah'ı beğenmez, Gülşah da Ziynet'i sürekli eleştirir.

Hasan, Gülşah'la Ali'nin çocuğudur. Kendisine hediye edilen oyuncak silahın sevinciyle, misafirlerini mahalleliye haber vermekle meşguldür.

Güler, Mustafa'nın eşidir. Mustafa'yla severek evlenmesine rağmen Mustafa'nın akrabalarından ve dâhil ol(a)madığı yaşantısından şikâyetçidir. Üniversitede Mustafa'yla aynı siyasi görüşleri paylaşsa da evlendikten sonra Mustafa'nın birtakım tavırlarıyla siyasete ilgisi azalmış, tipik bir "ev kadını" olması sebebiyle de haksız yere Mustafa'nın suçlamalarına maruz kalmıştır.

Siyasi suçlardan mahkûm olan Sema ve Çiğdem, Oya'nın Merkez cezaevinden koğuş arkadaşlarıdır. Menekşe, Firdevs, Güllü, Asuman Yemez ise adi

suçlardan mahkûmdurlar. Oya, korkularıyla baş etmeye çalışırken her birinin cezaevine düşme hikâyelerini kullanır.

Mustafa da sorgu öncesinde cezaevinden arkadaşları; Doğan, Veyis, Nuri'yi ve onların kısa hikâyelerini romana dâhil eder.

Politik ve otobiyografik bir roman olarak Şafak, figüratif kadrosuyla belli bir dünya görüşünü ve karşıtlığını temsil eder niteliktedir. Yazarın özellikle geriye dönüşlerle tamamladığı bu bir gecelik zaman diliminde, kişi kadrosu ve aksiyon 12 Mart dönemini anlatırken, anlatıyı yerelleştirip gerçekçi hâle getiren mekânın anlatımındaki ustalıktır. Berna Moran'ın da ifade ettiği gibi Şafak sanatsal değerinden çok 12 Mart dönemi romanlarından biri olarak okunmaktadır.

Yazar, Oya'nın dünyasını onun geçmiş yaşantısının izleriyle anlatırken figüratif kadrosunu genişletmiş ancak "içeride" ve "dışarıda" yaşanan hayatın değerlerini farklılaştırmamıştır. Bu yüzden roman kişileri -birkaç örnek dışında- bu dünyanın kahramanları olarak aynı simge ve kavramlarla olan ilişkileri üzerinden verilmiştir. *Şafak* romanında değerler dizgisinin kişiler düzlemindeki görünümü "KORA" (Korkmaz, 2015:103) şemasında şu şekildedir;

ŞAFAK	TEMATİK DEĞER	KARŞIT DEĞER
KİŞİLER	Oya, Ali, Mustafa, Gülşah, Sema, Çiğdem, Firdevs.	Hüseyin, Ekrem, Zekeriya, Ziynet, Abdullah, Zekai Bey, Muzaffer Bey, Turgut Bey.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Akçağ Yay., Ankara.

DOĞAN, Erdal (2003), **Sevgi Soysal,** Everest Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2015), **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yay., İstanbul.

MORAN, Berna (1994), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İletişim Yay., İstanbul.

NACİ, Fethi (1990), **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yay., İstanbul.

SAZYEK, Hakan (2015), **Roman Terimleri Sözlüğü**, Hece Yay., Ankara.

SOYSAL, Funda (2015), *"Modernliğin Türkiye'deki Makûs Tarihi ya da Yaşamı ve Yazınıyla Sevgi Soysal"*, İsyankâr Neşe, (Haz. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu), İletişim Yay., İstanbul.

SOYSAL, Sevgi (1985), **Şafak,** Bilgi Yay., Ankara.

STEVICK, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yay., Ankara.

KİMSE VE O/HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM ADLI ROMANLARDA KİŞİLERİN KENDİLİK ARAYIŞI

*Şahika KARACA**

"Ah dağ başında kendini aramak
bir kış gecesi karlar tüm izleri örterken."
(Kimse)

GİRİŞ

Türk Edebiyatı'nın son dönemlerdeki güçlü yazarlarından birisi olan Ferit Edgü, edebî eserlerinde bireyin varoluş sorunlarını dile getirmektedir. 1936 yılında doğan Ferit Edgü'nün yazma sürecinde Hakkâri öncesi ve sonrası iki önemli aşama olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutlu Deveci, çok genç yaşlarda yazmaya başlayan ve bugün yarım yüzyılı aşkın bir süredir yazın yaşamını sürdüren Ferit Edgü'nün, bireyi ve bireyin varoluş durumlarını irdeleyen yapıtlarıyla çağdaş yazınımızın öncü yazarlarından olduğunu belirtir. Gerçekliği, varoluşçu felsefe potasında eriterek içerik ve biçim bağdaşımı kuran yazarın anlatılarında, biçimsellik bir adım önde gider. Yapıtlarında, insan gerçeğini merkeze alarak evrenselliği, bireysellik ve toplumsallıkla açımlayan Ferit Edgü'nün yazın yaşamını üç bölüme ayırmaktadır (Deveci, 2012: 19-20). Ferit Edgü ilk olarak Oluşum Döneminde 16 yaşındayken ilk şiirini yazar. Garip şiirinin etkili olduğu bu dönemde yazdığı ilk şiirinde Garip hareketinden etkilendiği görülmektedir. Sonrasında ise Mavi Hareketi'ne dâhil olur. Bu süreçte pek çok yazısı yayımlanır. Yine bu döneminde tesadüfen Sait Faik Abasıyanık'ın öyküleriyle karşılaşır ve Sait Faik okumaları onun edebî çizgisinin alt yapısını oluşturmaya başlar. Böylece yazmaya şiirle başlayan Edgü hikâyeye yönelir. Bu dönemde *Kaçkınlar*, *Bozgun* ve *Devam* isimli hikâye kitaplarını tek kitapta toplayarak İlk Öyküler başlığıyla 2003'te yayımlar. Deveci, Ferit Edgü'nün ilk öykülerinde

* Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. skaraca@erciyes.edu.tr

hissedilen gerçeğin ve somut dünyanın peşinde olma kaygısının, daha sonraki dönemlerinin izleksel kurgusunu da şekillendirdiğini belirterek bunaltılı, çaresiz, iletişimsizlikler içerisinde yalnız ve yabancı, umutsuz ve karamsar öykü kişilerinin, yazarın o dönemdeki ruh halinden de izler taşıdığını söyler. Ferit Edgü'nün Hakkâri Öncesi döneme ait yapıtları, düşsel ve gerçeküstü öğelerin belirleyiciliğinde, yaşamı, dünyayı ve insanı algılama aşamasında kendini arayan bireyin deneyimlerinin metinleşmesidir (2012: 22).

Edgü'nün 1964 yılı sonrasını kapsayan Olgunluk Dönemi: Hakkâri Sonrası ise yedek subay öğretmen olarak askerliğini yaptığı Hakkâri'den izler taşıyan yepyeni bir çizgidir. Edgü bu süreci yeniden doğma olarak nitelendirir. Deveci ise Edgü'nün hayatındaki bu dönemi yazın yaşamındaki köklü bir değişim olmaktan ziyade tamamlanma olarak değerlendirir (2012: 25). Edgü bu dönemde *Kimse* (1977), *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977) ve *Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı* (1988) isimli romanlarını kaleme alır. Bu dönemde kaleme aldığı hikâye kitapları ise 1979'da Sair Faik Öykü Armağanı'nı kazandıran *Bir Gemide* (1978), Çığlık (1982), küçürek öykülerini bir araya topladığı *Binbir Hece* (1991), *Doğu Öyküleri* (1995), İşte Deniz, İşte Maria (1999), *Do Sesi* (2002), çocuk kitapları içinde Sadi Pektaş ile birlikte kaleme aldıkları *Doğa Dostları* (2004), yayımlanmamış olan *Kar Kapkara Hecelemeler* (2004) ve yine yayımlanmamış olan *Pusulalar* (2004), *Avara Kasnak* (2005), *Nijinski Öyküleri* (2007), 1953-2002 yılları arasındaki öykülerini topladığı *Leş-Toplu Öyküler* (2010) ve *Giden Bir Kedinin Ardından* (2013) başlıklı hikâye kitabını yayımlamıştır. Edgü'nün ikisi yayımlanmış üç şiir kitabı vardır: *Ah Min'el-Aşk* (1978) ve *Dağ Şiirleri* (1999) yayımlanmış şiir kitaplarıyken *Gece Konuşuyor* yayımlanmamıştır. Ayrıca İnsanlık Halleri (2003) başlıklı bir aforizması ve yayımlanmamış *Urfalı Mateos'un Yazgısı, Yaralı Zaman* (2007) ve *Paraboller* 1956-1959 (2007) başlıklı üç anlatı kitabı vardır. Yazarın tüm bunların yanı sıra çok sayıda sanat, deneme, söyleşi, mektup türlerinde eserleri vardır.

Ferit Edgü'nün roman ve hikâyelerinde kendini arama serüveni otobiyografisiyle aynı süreci takip eder. 1936 yılında İstanbul'da doğan yazar II. Dünya Savaşının sıkıntılı dönemlerinde çocukluğunu geçirir. Sonrasında eğitimine yurt dışında devam eden Edgü yedek subay öğretmen olarak askerliğini yapmak üzere yurda döner ve Hakkâri onun için yaşamının kırılma noktasını oluşturur;

> *"O yedek subay öğretmenlik kurumu olmasaydı herhalde ben şu anda Paris'te yaşamımı devam ettiriyor olacaktım. Açıkçası askerlik yapmak için Türkiye'ye dönmezdim. Ama yedek subay öğretmenlik benim için -belki size garip gelebilir ama- bir kurtuluş oldu. Tek başınasınız, yanınızda kimse yok; rütbe yok, üniforma yok. Ama bunu seçerken de, tabii Hakkâ-*

ri'yi öngörmemiştim. Paris'ten yeni gelmiştim, iki ay sonra Hakkâri'ye gittim." (Deveci, 2012: 18).

Edgü, beklenmedik bir mekânda kendisini bir başına öğretmenlik yaparken bulmuştur ve tek başınalığın ve yabancılığın vurucu etkisi varoluşunu ötekinin üzerinden sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Deveci, Ferit Edgü›nün varoluşsal bir yolculuğun ifadesi olan Hakkâri şehrinde, farklı bir dünya ve insan gerçekliğiyle yüzleşerek edebî ve düşünsel anlamda yeniden doğduğunu ve tamamlanma yönünde bir atılım süreci olduğunu, zamansal ve uzamsal sınırlılıklar içinde, insan gerçeğini sorgulayarak, Doğu›nun olanaksızlıklarının bireyi nasıl engellediğini yaşayarak gördüğünü belirtir (2002: 19). Edgü›nün Hakkâri sonrası döneminde yaşamın anlamını sorgulayan, arayışlarla yönü belirlenmeye çalışılan varoluşu sürdürme ekseninde eserler verdiği görülür. *Kimse, O/ Hakkâri'de Bir Mevsim, Doğu Öyküleri ve Yaralı Zaman*'da ise Hakkâri bizzat roman ve hikâyelerinde dağ başına karlar içine, ötekinin dünyasına gelmiş aydın bir gezginin dilinden varlığı ve varlığın anlamlandırma süreci konu edilmiştir. Yazar arayış serüvenini ise yalnızlık, yabancılaşma, ölüm, kaçış, dil ve bellek gibi konular üzerinden vurgulamıştır.

Kimse romanı, "Ah dağ başında kendini aramak bir kış gecesi karlar tüm izleri örterken" epiloğuyla başlar. Romanda dağ başında kara ve soğuğa hapsolmuş bölünmüş bir benlik, Birinci Ses ve İkinci Ses olarak adlandırılmıştır. Zaten daha romanın ilk sayfasında, romanın içeriğini açıklayıcı mahiyette Ferit Edgü, belli bir sürede (bir karakış boyu) belli bir noktada (ülkemizin doğusunda on üç haneli, yüz on dört nüfuslu Pirkanis adlı dağ köyünde) anmak, ansımak, anlamak, sormak, karşılık aramak ve özellikle yaşamı sürdürebilmek için yapılmış konuşmalardan seçmeler ya da bir monolog'un, diyalog'a dönüştürülmesi çaba(lama)sı. (Edgü, 2013: 5) cümlesine yer verir. Yazar romanı kimi zaman gerçek bir kişi izlenimiyle verdiği İkinci Ses'le kahramanın bilinçaltını da romana yerleştirerek kurgulamıştır. Romanın ilk kısmında yazar kahramanı dağ başına ve daha da mekân darlaştırılarak evin içine hapsolmuşlukla vermiştir. Öyle ki roman, kahramanın tuvalet için dışarı çıkamadığından dolayı kabızlık sıkıntısı içinde olduğu bir sahneyle başlar. Köpek ulumaları ve kuzey rüzgârının tedirgin edici uğultusu ve bir taraftan da kurt korkusu roman boyunca dışarının içeriye yansıyan korku atmosferini oluşturmaktadır. Kahraman köpek ve kurtlardan korktuğu için tuvalete dışarıya çıkamaz. Dolayısıyla insansız ve dar mekânda İkinci Ses'le derinleştirilen psikoloji dikkatleri çeker.

Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de deniz kazası geçirerek kendisini dağ başında bulan bir kaptanın fantastik hikâyesini anlatır. Roman gerçek ile fantastik arasında konumlanır;

"Ey okuyucu! Eğer yaşantın boyu, bir gün olsun bir teknenin kaptanı olmadınsa - ya da böylesi bir duyguya kapılmadın, böyle bir düş görmedinse- teknen, bir gün ya da bir gece, yolunu şaşırmış, bilmediğin sularda yol alırken haritalarda görülmeyen kayalara çarpıp batmadıysa ve kendini tek başına -Tayfalar nerde? Dümencim n'oldu?- bir kumsalda da değil, denizden kilometrelerce uzakta, üstelik bir dağ başında (Rakım: 2.100) *bulmadınsa ya da benzeri bir korkulu düşü, gözün açık ya da kapalı görmedinse bu kitapları anlamakta güçlük çekebilirsin."* (Edgü, 2014: 12-13).

Ferit Edgü'nün, okuyucuya seslendiği bu cümleler romanını gerçekle-düş ekseninde kurguladığını göstermektedir. Yazarın bu söyleminde varoluşçu düşüncenin dünyaya fırlatılmışlık hâlini görmekteyiz. Tıpkı adsız kahraman/kaptan gibi varoluşçu düşüncede insan dünyaya fırlatılmıştır. Bu sebeple insan en büyük yardımcısını ve desteğini yani Tanrısını kaybetmiştir. Dolayısıyla kendi olmanın sorumluluğunu tek başına üzerine alan insan bunaltıdadır. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de kahramanımız Hak. kentine fırlatılmış gibidir. "Sende, gurbette duymuştum kendimi, kentim Hak. senden uzakta yaşadım gerçek gurbeti." (Edgü, 2014: 11). Kahramanımız yabancılık hissettiği Hak. kentinde kendini bulur.

Ferit Edgü'nün romanına Hakkâri şehrini seçmesi de anlamlıdır. Yazarın bu seçiminde öncelikle askerlik tecrübesinin yanı sıra coğrafya olarak Hakkâri'nin konumunun etkili olduğu düşünülebilir. Edgü romanda Hakkâri'yi sınırlanmışlıklarıyla şöyle anlatır;

"Hakkâri dolayları yurdumuzun en engebeli, aşılmaz dağlarla çevrili, yolsuz, ıssız bir köşesidir. Her yanını kuşatan dağların yükseklikleri 4000 metreye yaklaşır. Burada vadiler de uçurumlar halindedir. Kasaba ve köylere motorlu taşıtlar yaz aylarında dahi işlemez. Dağlarda toktağan (hiç erimeyen karlar) hattâ küçük buzul kitleleri bulunmaktadır." (Edgü, 2014: 13).

Çok kar ve yağmur yağan dağları kentin her yanını çevrelemektedir. Mekân adeta tecrit edilmiş bir bölge görünümündedir. Hakkâri şehrinin dağlarla çevrili dünyadan tecrit edilmişlik hâli adeta etrafı denizlerle çevrili, ulaşılması zor bir ada imgesini zihinlerde oluşturmaktadır. Dünya edebiyatı içerisinde Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe* romanı bir deniz kazası sonucu gemisi batmış ve kendisini ıssız bir adada bulmuş modern insanın yalnızlık ve yabancılaşma dramını anlatır. Akşit Göktürk Robinson'un etrafında oluşturulan "Başarılı burjuvanın, materyalist Puritan işadamının ülkülerini dile getiren bir mitos..."

diye yorumlanarak anlamının sınırlandırıldığını söyler ve Robinson Crusoe mitosunun sınırlanmışlığını farklı bir bakışla genişletir;

> *"Bir mitos olduğu doğrudur belki Robinson Crusoe'nun, ama acımak bilmez bir evrende sağ kalmaya çalışan, çıkmaz durumlarla pençeleşen, kendi gücünün bütün olanaklarını araştıran insanın mitosudur."* (Göktürk, 2004: 88).

Robinson adanın zor şartlarıyla mücadele ettikçe güçlenir ve bir yabancı olarak kendisini bulduğu bu ıssız adanın bütünleyici bir parçası olur, kendisini de adayla bütünler. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de benzer bir durum söz konusudur. Bir deniz kazası sonucu dağ başında bulmuş adını dahi hatırlamayan kahramanın/modern insanın ötekini anlama ve öteki üzerinden kendini anlamlandırma arayışı vardır. Tıpkı Robinson gibi o da önce yabancı olarak hissettiği bu dağ başındaki köyde gittikçe köy ve köylüyle bütünleşir.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkarakter(ler)

Kimse ve *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de başkahramanlar benzer özelliklere sahiptir. Her ikisinin de başkarakterlerin ismi yoktur. İkisi de kazara geldikleri Hakkâri'nin Pir köyünde öğretmenlik yapmaktadır.

1.1.1. Başkarakter(ler)in Yalnızlığı: İmgesel/Yalnızlık ve Simgesel/Öteki

Kimse ve *Hakkâri*'de *Bir Mevsim*'de başkarakterler Hakkâri'nin Pir köyüne çekilmiş yalnızlıklarıyla baş başadırlar. İki romanda da başkarakterlerin yalnızlığı tecrit edilmişlik yalnızlık şeklinde karşımıza çıkar. Kahramanlar şehrin kalabalığından kaçarak Hakkâri'nin Pirkanis köyüne/dağ başına yerleşmişlerdir. Böylece kendilerini kalabalıktan tecrit ederek benlikleriyle içsel bir yalnızlığa bilinçli olarak çekilmişlerdir.

Ferit Edgü *Kimse*'de başkarakter etrafında iletişim ekseninde yalnızlığı işler;

> *"İşte buna şaştım, diyor İkinci Ses. Şaşılacak ne var? diyor Birinci Ses. İnsan... burda... bu dağ başında da var insan... insan sesi, diyor İkinci Ses. Bu insanların dilinden anlamıyorum ki, diyor Birinci Ses. Hangisinin dilinden anlıyorsun? diyor İkinci Ses. Cevaplamıyor bu soruyu Birinci Ses."* (Edgü, 2013: 15).

Yine İkinci Ses'le romanın ilerleyen kısımlarında bir başka diyalogda kahraman kendisini sanki çöldeymiş gibi yalnız ve dilsiz hisseder;

> *"Söyle, diye üsteliyor Birinci Ses. Kiminle konuşacağımı söyle. Çünkü artık çölde konuşmaktan bıktım. Söyle, diyor Birinci Ses. Burda, bu dağ başında, kimin derdini dinleyelim, kime dert anlatalım? Konuşalım, kabul, diyor Birinci Ses. Ama bu insanların dilini bile bilmiyoruz."* (Edgü, 2013: 71).

Kahramanın yalnızlığını daha da kuvvetlendiren köylülerle iletişime dahi girememesidir. Böylece romanda yalnızlık trajik bir duygu olarak anlatımı güçlendirmiştir. *Kimse* romanında kahramanın yalnızlığı içinde başkaları da vardır.

> *"Burda, dağ başındaki odamda. Burda dağ başındaki karanlık odamda. Tek başıma burda dağ başında odamda. Bu odanın bir kıyıcığında. Kendi kendimle konuşmakta. Kendi kendimle dertleşmekte. Kendi kendimle -eğer ille de öğrenmek istiyorsan. Kimi aldatıyorsun? diyor İkinci Ses. Nasıl? diyor Birinci Ses. Başkaları da var, diyor İkinci Ses. Onlar da burda, benim yalnızlığımda, diyor Birinci Ses. Ne yapıyorlar? diyor (alaylı) İkinci Ses. Burdalar, diyor Birinci Ses. (Eliyle yüreğini gösteriyor. Ama bu karanlıkta kimse görmüyor bunu.) Herkes burda. Dışardakiler. İçerdekiler. Uzaktakiler. Yakındakiler. Sen, ben, hepimiz burdayız. Bütün dertler. Bütün dertliler."* (Edgü, 2013: 64)

Kahraman yalnızlığı içerisinde başkalarının yalnızlığını ve dertlerini hisseder. Böylece özelden genele, bireyselden toplumsala bir açılımla var olmanın sorumluluğunu bütünsel olarak kabullenir;

> *"Burda, dağ başındaki odamda. Burda dağ başındaki karanlık odamda. Tek başıma burda dağ başında odamda. Bu odanın bir kıyıcığında kendi kendimle konuşmakta. Kendi kendimle dertleşmekte."* (Edgü, 2013: 64).

Ancak kahramanımız burada sadece kendi sorunlarına yönelmemektedir, başkaları da onun yalnızlığının içinde vardırlar. Ve artık onun "ben" değil "biz" dilinden konuştuğunu görürüz. Pirkanis köyünün insanları gündelik hayat içerisinde yaşıyorlardır ve kahramanımız onları düşünmeye devam eder;

> *"Onları ve kendimi. Kendimi ve onları. Artık, sen, ben, o, onlar diye bir ayırma yapmadan, burda, bu dağ başında, aynı yazgıyı paylaştığımızı bi-*

lerek ve artık düşlerimde ve düşüncelerimde, 'Biz' diye konuşarak." (Edgü, 2013: 65).

Aslında burada kahraman sadece Pirkanis köylülerini değil tüm insanlığı kendine dert edinmektedir. Böylece varlığını, öteki üzerinden anlamlandıracaktır.

Ferit Edgü her iki romanda da başkarakterler etrafında yalnızlığı kendini bulma deneyiminde ilk basamak olarak işler. Modern insanın en büyük korkularından olan yalnızlık aslında kişinin kendini bulma yolculuğundaki en önemli deneyimdir. Nitekim Rollo May, yalnızlığın çoğu insan için çok güçlü ve acı verici bir deneyim olduğunu, bu sebeple insanların tek başına kalmanın pozitif yanlarını algılayamadıklarını, hatta kimi zaman yalnız kalma ihtimallerinden korktuklarını belirterek; bu yüzden kendilerini asla bulamadıklarını söyler (May, 2014: 29). *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Kimse*'de de şehrin kalabalığından dağların sessizliğine sığınmış iki kahramanın kendilik arayışı bir sonraki aşamada öteki üzerinden kendini tanımayla gerçekleşir.

1.1.2. Başkarakter(ler)in Yitik Belleğin İzinde Kendini Arayışı

Kimse ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanlarında başkarakterlerin bellek yitimi söz konusudur. Kahramanlar kendilerini ararlarken kendilerini anlamlandıran her türlü bağlantıdan kopukturlar. Onların simgesel alanla tek bağlantısı dildir. Dolayısıyla dil üzerinden kendini arama serüveni yeniden inşayla birlikte karşımıza çıkmaktadır.

Kimse romanı sürgünlük günleri içinde geçmektedir. Kahramanımız Hakkari'nin Pirkanis köyünde sürgündedir. Onun hayatı bütünüyle sürgün olma hâlidir. Önce Kuzeyde karlı bir ülkeye, sonra Güneyde güneşli bir ülkeye gider. Burada da tutunamaz ve denizi arar. Yeniden yola düşer ve bir adaya, sonrasında da Pirkanis'e gelir. Sürekli eski günleri hatırlamaya çalışır. İkinci ses sürekli eski günleri anımsamaya çalışmasını eleştirir. Birinci Ses bu durumu dağ başında yollar kapalı ve posta dahi alınamazken BELLEĞİ çalıştırmanın iyi olduğunu düşünür. Böylece anda tutuklu olmayı bellekle özgürleştirmektedir. Dağ başında ölüm korkusuyla (kurtlar ve köpekler ve donmak) geleceğe dair bir tasarımı olmayan kahraman en azından belleğin imkânlarıyla zamanı derinleştirerek genişletmektedir. Burada zaman karşımıza önemli bir sorun olarak çıkıyor. Kahraman zamanın geçmesini ihtiyarlamak için istiyor. İhtiyarlamak istemesi ölümle gelecek olan sürgünlük ve arayış hâlinin sona ermesini getirecektir. İkinci Ses, "Zaman geçiyor. Hem de kendiliğinden. Bu konuda çok yorma kendini." dediğinde Birinci Ses, "Sanki her şeyle birlikte zaman da

durmuş." (Edgü, 2013: 59) der. Burada zaman karşımıza anda donmuş olarak geliyor. Bu ise sürgünde olma hâliyle doğrudan ilgilidir. Kahramanımızın alt benliği zamanı hızlandırmak için öncelikle geçmiş ve ânı anlatmak ister, daha sonra "üstben"in gelecek tahayyülünün gerçekleşeceğini söyler. "Üstben" istememesine rağmen geçmişi anlatmaya başlar. Burada bir kış gecesi babasının kendisine korkuyu ve her şeye inanmayı öğrettiğini hatırlar.

Kimse'de kahraman geçmişi hatırlamak istemezken *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de ise bellek silinmiştir. İki romanda da bellekle ilgili gönderimler dikkat çekicidir. Edgü, iki romanda da tarihsellik içindeki kahramanları bu süreçten koparmıştır. Buna sebep ise tarihselliğin kimlik oluşturucu işlevidir. Edgü ise romanlarında kahramanlarını herhangi bir kimliğe dâhil etmeden benlik arayışı etrafında kurgulamıştır. Dolayısıyla *Kimse*'de mutlak zamandan ziyade romanlarda derinleşen ve belirsiz zamanı imleyen bilinçaltı devreye girerken *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de bellek yitimiyle bilinçaltı da devre dışı bırakılmıştır.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de adını dahi hatırlamayan ve kendisine sembolik bir göndermeyle Nuh ismini takan kahramanımız geçmişine ait bellek yitimine uğramıştır. Kahraman, eşyaları, nesneleri, tabiatı ve konuştuğu dili hatırlamaktadır. Ancak geçmişine dair hiçbir şeyi hatta yüzünü dahi hatırlamaz. Bu dağ başındaki Pir köyünde ise hayatta kalmayı seçebilmesi için kendisine bir iş edinmesi gerektiğini düşünür ve belleğindeki iş yapabileceği tek özelliği, yani dilini köydeki çocuklara öğretmeyi seçer. Ancak kahramanımızın/Nuh'un burada ilk zamanlarda en çok acı çektiği şey yalnızlıktır. Romanda öncelikle kahramanımız, bu dünyadan tecrit edilmiş mekânda köylülerin de dilini bilmemesiyle yalnızlaşmış ve iç dünyasına dalmıştır. Kahraman deniz kazasından sonra belleğini yitirmiştir. İsmini dahi hatırlamaz;

> *"Denizden değilse, nerden geliyordum? Hangi tufan atmıştı beni buraya? Bilmiyorum. Gerçekte bir gemim olduğunu kaptan, çarkçı, muço ya da o geminin bir yolcusu olup olmadığımı giderek sözünü ettiğim kazanın gerçekten mi, yoksa düşümde mi başıma geldiğini de bilmiyordum. Ansımıyordum. Bugün, bunları yazarken de bilmiyorum, ansımıyorum. Bildiğim, ansıdığım şu: karlı bir dağ başında buldum bir gün kendimi. Bir kazazede miydim? Yoksa bir sürgün mü? Yoksa bir mahkûm mu? Öyleyse neydi suçum? Yoksa, ben hep burda yaşadım, burda doğup büyüdüm de, sonra bir gün, büyük kentlerin, paranın, orospulukların (ya da denizin diyelim) çağrısına dayanamayıp, çekip gittim de, sonra gene bir gün (Tanrı'nın günü eksilir mi?) o, okyanustaki yılan balıkları örneği, dölümü, son dölümü vermek ve ölmek için mi döndüm buraya?"* (Edgü, 2014: 17-18).

Kahramanın düşsellik-gerçeklik ekseni belirgin olmayan bu varlık-hiçlik sorgulamasını yaptığı iç konuşması sürgünlük ve mahkûmiyet durumunu beraberinde getirir. Varoluşçular dünyayı bir sürgün yeri olarak görürler. Sartre insanın varoluşunun özünden önce gelmesi nedeniyle acı içinde olduğunu şöyle anlatır;

> *"İnsanda -ama yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır..."* (Sartre, 2001: 8).

Nitekim romanda da adı belirtilmeyen kahramanın, "Doğan günle birlikte gereği düşünüldü. Yaşamak, yaşamayı sürdürebilmek için kişiliğini bulmak zorundasın. (...) Ama neydi benim özüm? Şimdi de bilmiyorum bu sorunun karşılığını, oysa o gün bugün çok sözcük öğrendim. Dayanırsan, dayanmasını bilirsen, ama nasıl olsa dayanacaksın, insanoğlusun, kendin söyledin, insanoğlu, düşün bir, kimler nelere dayanmadı, dayanacaksın ve yeni bir kişilik yaratacaksın." (Edgü, 2014: 20-21) sözleriyle Varoluşçuluğun özü yaratma ediminin bireysel eksendeki gelişim süreci vurgulanmaktadır.

Hakkari'de Bir Mevsim'de dikkat çekici noktalardan biri ise kahramanın zihninden insan yüzleri bütünüyle silinmiştir. Hatta kendi yüzünü de hatırlamaz;

> *"HİÇ KİMSEYİ ansımıyordum. Bundan önceki yaşamım, sanki tek başıma bir ormanda bir çölde ya da denizlerde, tek kişilik bir teknede geçmişti. Ansıdığım yalnızca görünümlerdi. Bu görünümlerin, yalnız denizler, çöller, ormanlar değil de kentler, büyük, kalabalık, gürültülü kentler olduğunu, bu dağ kentindeki han odasında fark ettiğimde dehşete kapıldım. Dehşete kapılmamanın olasılığı var mıydı? Gözümün önünde beliren tüm görünümlerde insanlar yoktu. Bir tek olsun insan yoktu. Daha doğrusu, yürüyen, konuşan, koşuşan insanların yüzü yoktu. Belleğimde kalmış hiçbir insan yüzü. Dehşetim devam ediyordu: Çünkü kendi yüzümü de hatırlamıyordum."* (Edgü, 2014: 44).

Kahramanın deniz, çöl, orman gibi insanın olmadığı mekânların yanı sıra kentleri de hatırlaması her iki mekânda da yani kalabalık ve kalabalık olmayan ya da insanın olduğu ve olmadığı mekânlarda yaşanmışlığı göstermektedir. Dolayısıyla kentsel yaşamdan doğayla iç içe olan yaşama/dışsal yaşamdan içsel yaşama doğru bir değişim söz konusudur. Kahramanın belleğinden insan

yüzlerinin silinmesi kalabalık kentsel yaşamdan kaçışını düşündürtmektedir. Hatta kendi yüzünün silinmesi de bütünüyle bu hayattan kurtulma isteğini göstermektedir. Önce deniz sonra da dağa yani Hakkâri'nin bir dağ köyü olan Pirkanis'e bir deniz kazasıyla gelmesi de kentsel yaşamdan bunalmış kendilik arayışı içerisinde olan insanın çabasıdır.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de kahraman sadece yüzünü değil adını da hatırlamaz ve kendisine Hz. Nuh'tan esinlenerek Nuh ismini koyar;

> *"Bana gelince, artık biliyorsun okuyucu, teknesi batmış ya da karaya vurup parçalanmış bir yeni zaman kaptanı, uğraş değiştirmiş, yaşamını sürdürebilmek için, kendine bir başka uğraş seçmiş bir öğretmen (daha doğrusu, hem öğreten, hem öğrenen)... adında biri. Diyelim ki Nuh adında biri: (Adım Nuh olabilirdi, değil mi? Bu kısa ve güzel ad sanırım çağrışımlarıyla da pek uyardı kişiliğime.)"* (Edgü, 2014: 66).

Burada öğretmen hayat hikâyesini Hz. Nuh'un kıssasıyla benzeştirir. Hz. Nuh, Hz. İdris'in göğe çıkarılmasından sonra insanların azgınlık yapmaya başlamaları ve puta tapmaları üzerine Cenabıhak tarafından yeryüzüne peygamber olarak gönderilir. Nuh peygamber insanları Allah'a inanmaya ve ibadet etmeye davet eder. Ancak onun sözlerine birçok insan kulak vermez. Hatta kendi oğlu Ken'an bile babasını dinlemez. Hz. Nuh'la alay edip ona işkence ederler. Bunun üzerine Allahuteala bir gemi yapmasını ve iman eden insanları bu gemiye bindirmesini ister. Gemiye 80 insan ve her hayvandan birer çift biner. Sonra büyük bir tufan olur. Yeryüzündeki insan ve hayvanlar ölür. Yüz elli gün sonra sular çekilir ve gemi Cudi dağına oturur. Böylece gemideki insanlar ve hayvanlar kurtulur. Bundan sonraki süreçte insanlık Hz. Nuh'un üç oğlu Sam, Ham ve Yafes'ten türediği için Hz. Nuh'a ikinci Adem de denir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de kendini bir deniz kazasıyla dağ başında bulan kahraman kendisini öğretmen ve öğreten olarak insanlara adar.

> *"Nuh dışarı çıktı. Sahte Nuh. Kendini Nuh sanan, Nuhluğu kendine yakıştıran. (Hayvanları mı, insanları mı kurtaracaksın sen? Hangi tufandan?) Sen, söyle, nasıl sürdürmek yaşamı? Cevabı verdim. Korkusuzca. Nuh gibi değil, Nuh'un ağzından değil. Kendimce. Ve sessizce. (Bağırsaydım da bir şey değişmeyecekti, dağlarda yansıyan sesim verecekti cevabı.) İşte verilen ilk sesli cevap:*
>
> *- Burda ancak var olmayanı, ama var olması gerekeni yaratarak karşı koyabilirsin.*

- Neye karşı koymak?

- Yokluğa. Anlamsızlığa. Geçmişine.

- Ne geçmişi? Geçmişimi ansımıyorum bile.

- Tufan öncesindeki geçmişin mi? Onu ansımasan da olur.

Hiçbir gereği yok bunun. Burda yaratılması gereken bir karşı koyuş. Ancak bununla bulabilirsin çıkış yolunu. Nuh da öyle buldu: Tufansa tufan, kabul, dedi Nuh. Ama ben bir tekne yapacağım ki yeryüzündeki tüm yaratıklar teknemde yer bulacaklar ve biz tufandan sonra yeniden kuracağız yeryüzünün düzenini. Ama ben Nuh değilim ki! Ben, yolunu yitirmiş zavallı bir yolcuyum. Bir kazazedeyim. Burda öğretmenlik oynayan. Öğretecek bir şeyi olmayan bir öğretmen. Başkalarını ve kendisini öğrenmeye çalışan. Ansımaya çalışan, dilini, adını, geldiği yerleri ve aralarında yaşadığı insanların dilini. Ama özellikle kendini." (Edgü, 2014: 66-67).

Kendine Nuh ismini bilinçli bir seçimle koyan kahraman kendi varoluşunu gerçekleştirmek için geldiği bu dağ köyünde aynı zamanda köy halkının da kurtarıcısı kimliğini yüklenmiştir. Ama öncelikle dağ başına çekilmesi kendinin kurtuluşunu düşündürtmektedir. Çünkü dağ başına çekilen kahraman aslında kendi benliğine çekilmiştir. Tecrit edilmişlik onun dış dünyayla olan bağlantısını en az seviyeye indirmiştir. Bu durum kış şartlarında her tarafın karla çevrili olmasıyla daha da trajik bir seviyeye ulaşmıştır. Aylarca kapalı kalan köy yolu nedeniyle köyden dışarı çıkamayışı onun benlik farkındalığını güçlendirmiştir. Tıpkı Hz. Nuh'un, tufandan sonra ikinci Hz. Adem kabul edilmesi gibi *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de kahraman da adeta geçirdiği deniz kazasından sonra ikinci kez doğmuş gibidir. Dağ başı sahte Nuh için varlığını anlamlandırmak amacıyla kendisini aramaya çıktığı yerdir. Dolayısıyla Hakkâri'ye yüklediği anlam da kendi benliğini keşfetmesiyle örtüşür;

"Sende, gurbette duymuştum kendimi, kentim Hak. Senden uzakta yaşadım gerçek gurbeti." (Edgü, 2014: 11).

Kahramanın kendisini Hakkâri dışında gurbette hissetmesi varlığının anlamını burada bulmasına yardımcı olmuştur;

"Tam tersine kendi kendimin izi peşindeyim. Nicedir burda kendimi arıyorum, kapısının önünde, kapısını açıp evine girmek için karanlıkta yitirdiği anahtarını arayıp bulamayan, çıldıran, kapısını kıramayan, bir çaresiz, bir garip kişi gibi, burda, garip, tanımadığım insanların arasında öleyim.

Kendimi ararken, onları/başkalarını/başka insanları buluyorum. Ve onları bulurken, yavaş yavaş kendimi bulur gibiyim." (Edgü, 2014: 178).

Romanda kahraman kendini keşfederken varlığı ve daha özel anlamda insanları keşfetmiştir. Böylece varlığı kendi ve diğerleriyle anlam kazanmıştır. Ancak dağ başındaki bu insanlarla ortak bir yönü vardır: Yaralı olma hâl;

"Öğretmen ve öğrenciyim. Demek öğrenmem gereken şeyler varmış. Tüm insanlar gibi. Bu da bir mutluluk değil mi? Bir ses, artık kendini düşünmez gibisin, diyor. Düşünüyorum, kendimi unutmadım, düşünüyorum, bu kez kendimi değil, tüm yaralıları, diyorum. Sonra: Sen sus, iblisin sesi, diyorum. Kimi yerde, kendi sesini bile yadsıması gerekebilir insanın. Dayanası kalmadığı kendi sesini." (Edgü, 2014: 89).

Kahramanın dünyadaki varlığını yaralı olma hâliyle özdeşleştirmesi dünyayı yabancılaşma mekânı olarak görmesiyle ilgilidir. İnsan dünyada Tanrısının desteğini kaybetmiş, yapayalnızdır. Bu hâliyle insan dünyaya karşı yabancılaşma duygusu içerisindedir. Bu sebeple insan dünyada yaralıdır. Ancak bu yara öğrendikçe/benliğinin derinliklerini keşfettikçe iyileşmektedir. Bunun için ise kendisi gibi dünyadaki diğer yaralı insanları keşfetmesi ve onlarla varlığını bütünleştirmesi gerekmektedir. Mutluluk ancak teklikle değil bütünleşmekle gelecektir. Yaşamın karmaşıklığı ancak benliğin derinlikleri keşfedildikçe çözülecektir. "Dağ başında at üstünde. Yaşamın çözülmez haritası elinde. Denizlerin özleminde ilerliyor bir kimse. Haritasını da çizecek bir gün. Dağların, düzlüklerin ve insanların bugünü geçmişini bulacak. Yarın zaten kaçınılmaz bir yolculuk. (...) Çaresizliğimi duyuyor, çaresizliği yenmek istiyordum. Dalgalarla boğuşulur. Limanlar özlenir. Bir kuytu limanda demir atılır. Fırtınanın dinmesi beklenir. Sonra yeniden rota çizilir. Sonra yeniden demir alınır. Yola koyulunur. Burda;

"Hangi çare? Hangi yol?" (Edgü, 2014: 56- 60) *Öğretmenin çaresizliğe karşı bulduğu çözüm yolu yetiştirmekte olduğu öğrencileridir. "Kar kapamış yolları. Ziyanı yok biz açarız."* (Edgü, 2014: 165).

Romanda öğretmenin okulundaki öğrenci sayısının 21 olması da dikkat çekicidir. Batı kültüründeki inanışa göre 21 sayısının sırrı yeniliktir, ani değişimdir. 21 sayısının bu anlamı XVI. Louis'in hikâyesiyle örtüştürülür. Bir gün garip bir adam Kral XVI. Louis henüz çocukken ziyaretine gelerek genç kral adayını

21 sayısının onun için tehlikeli olduğu konusunda uyarır ve ömür boyu ayın 21. günü kendisinin yanında olmak isteğini belirtir. Ancak Louis bu istekten hoşlanmaz ve garip adamı yanından uzaklaştırır. Adam giderken 21 sayısının onu öldüreceğini haykırır ve sonrasında öngörüsü gerçekleşir. Çok uzun yıllar sonra Fransız Devrimi patlak verir ve kral ve kraliçe kaçarken Varennes ormanında 21 Haziran 1792'de yakalanırlar. 21 Eylül'de ise devrim konseyi krallığı lağvedip Cumhuriyet'i ilan eder. 21 Ocak 1793'te XVI. Louis idam edilir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de kahramanın 21 öğrencisiyle yeni yollar bulmaya çalışması, yeniliği çocuklarla sağlamak isteğini gösterir. Kahramanın denizde kaptanken birden bire kendini bir deniz kazası sonucu Hakkâri'nin bir dağ köyü olan Pirkanis'te bulur ve sonrasında da bir başka yer arayışı içerisine girer. Romanın son cümlesi ise kahramanın bu arayış isteğinin çarpıcı bir şekilde hissettirmektedir. "Yepyeni bir yolculuğun eşiğindeyim. Dağlardan sonra, ırmaklar." (Edgü, 2014: 196) Kahraman sürekli bir arayış içerisindedir. Yaşamın çözülmez zannettiği haritası elinde yeni limanlar keşfederek arayışını ölene kadar devam ettirecektir.

1.1.3. Başkarakter(ler)in Ölüm ve Hiçlikten Kaçışı

Kimse ve *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de başkarakterlerin ölüm ve hiçlikten kaçışı kahramanların kendilerini arayışlarında diğer önemli bir basamak olarak karşımıza çıkar. Modernleşmeyle birlikte kollektivist kültürün yerine geçen bireyselleşme ölüm ve beraberinde gelen hiçlik kaygısına yol açmıştır. Nitekim Paul Tillich, "Ölüm kaygısının, bireyselleşmenin artışıyla birlikte arttığı ve kolektivist kültürlerdeki insanların bu tür kaygıya pek açık olmadıklarının gözlemlendiğini belirtir (2014: 66). Nitekim *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de köylüler kollektivist kültürün yansıtıcıları olarak bebek ölümlerini sıradanlaştırırken, modernliğin temsilcisi öğretmen bebek ölümlerinden çok etkilenir. Öğretmen gerçek anlamda ilk kez ölümle Seyit'in bebeğinin öldüğünde karşılaşmıştır;

> *"Ey çaresiz/ Neyin çaresini arıyorsun/ Neyin çaresi var, neyin yok/ Yaz bunları bir kenara/ Bir gün belki bulursun çareyi/ İnsanlar ölmesin demiyorum/ İstediğim ölümsüzlük değil/ Ne kendim, ne başkaları için/ İstediğim, çocuklar ölmesin."* (Edgü, 2014: 59).

Öğretmen ölüm karşısında çaresizliğini hisseder ve çaresizlikten kurtulmak için bir çıkış yolu arar. Köylüler ise gündelik hayat içinde sıradan bir iş yapar gibi bebeği gömerler, "Hepsi olağan bir iş yapar gibiydiler. Örneğin, ağaç diker, buğday eker, odun keser, yün kırpar gibi." (Edgü, 2014: 61). Öğretmen bebeğin

defnedilme töreninden sonra köye doğru inerken yavaş yavaş kendini bulur; "Herkes, 'kendine gelmek' der, biliyorum, bense kendimi buluyordum. Yitirdiğim kendimi, zaman zaman yitirdiğim, zaman zaman bulduğum." (Edgü, 2014: 62). Kahraman ilk kez bu bebek ölümüyle geçmişini hatırlamaya başlar. Ölümün trajik duygusu, bastırılmış/silinmiş geçmişin hafızada tekrar canlanmasına neden olmuştur. Geçmişine dair hatırladığı ilk olayın ise yine ölümle ilgili bir anı olması da oldukça dikkat çekicidir. Öğretmen art arda köyde bebek ölümlerinin gerçekleşmesiyle çaresizliğin yanı sıra ölüm korkusunu da duymaya başlamıştır;

> *"Korkuyorsun kaptanım, ölümden korkuyorsun; hem acıyorsun, hem de korkuyorsun; burda dağ başında ölmekten, o bebeler gibi karnının, sonra ellerinin, ayaklarının şişip, dört-beş gün içinde cavlağı çekmekten, karların altına gömülmekten korkuyorsun. Bunun için mi geldim buraya? Bunun için mi, bütün bunları bilerek mi sürdüler beni buraya? Ne fark eder, burda karların altında, orda kumların altında ya da suların altında gömülmenin?*
>
> *Yoksa ölümüne bir tanık mı arıyorsun? Hiçbir şey aramıyorum.*
>
> *Yoksa yaşamına bir tanık mı arıyorsun?*
>
> *Eğer öyleyse, korkma, bulunur. Her ikisi için de. Düşsel de olsa. Biri seni düşünür. Nasıl yaşadığını nasıl öldüğünü kurar, başkalarına anlatır, eğer bütün derdin buysa.*
>
> *Kendi ölümümü düşünmüyorum. Ben, ölen-*
>
> *Bebeleri düşünüyorsun, ama ölümü de düşünüyorsun. Ölümü düşününce de, kendi ölümünü. Madem yatıştırıcılar yatıştırmıyor, öyleyse uyarıcıları dene.*
>
> *Yattığın yerden kalkıp kalemi eline alıp yaşamadan ölenleri yaz."* (Edgü, 2014: 96).

Öğretmen öteki üzerinden kendi ölümünü düşünür ve yazıyla ölümün üstesinden gelebileceğine dair bir yargıda bulunur. Yazı, dolayısıyla edebiyat insanın ölüme karşı ölümsüzlüğü hedeflediği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişinin dünyadaki ölüme karşı sürekliliği bu roman üzerinden de sorgulanma imkânı oluşturmaktadır. Öğretmenin yazı ile gerçekleştirmeye çalıştığı ölümsüzlük ise yine ölüm üzerinden kaleme aldığı bir şiirdir;

> *"Oy ölüm/ Can düşmanım/ Ne kadar kısa yaşıyoruz/ Ne uzun ölüyoruz/ Oy ölüm/ Sen de ölesin/ Oy ölüm/ Sen olmasan/ Yaşam olmazmış/ Oy ölüm Olmaz olasın/ Oy ölüm/ Sen de ölesin."* (Edgü, 2014: 98).

Burada dikkat çekici unsur başkarakter etrafında ölüme karşılık yaşam ya da hiçliğe karşılık varlık düzleminin işlenmesidir. Yazar hayatın anlamının/varlığın ölüm/hiçlik üzerinden gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Sartre, *Varlık ve Hiçlik* isimli eserinde varlığın hiçlik üzerinden belirginleştiğini şöyle ifade eder;

> *"Yalnızca varlık kendi kendini hiçleyebilir; çünkü her ne biçimde olursa olsun kendini hiçlemek için var olmak gerekir. Oysa hiçlik yoktur. Eğer hiçlikten söz edebiliyorsak, bu yalnızca hiçliğin bir varlık görünüşüne, ödünç alınmış bir varlığa sahip olmasındandır. Hiçlik var değildir; hiçlik oldurulur; hiçlik kendini hiçlemez, hiçlik hiçleştirilir. [...] Hiçliğin dünyaya gelmesinde aracı olan Varlık, hiçliği kendi varlığı içinde hiçlemek zorundadır."* (Sartre, 2011: 72).

Sartre, "Anlaşılır ki hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlık insandır; ve insan, insan-gerçekliğinin kendini yalıtacak bir hiçlik ifraz etme imkânına özgürlük sayesinde sahiptir. Yani hiçlik, dünyaya özgürlük aracılığıyla gelir ama özgürlük 'insan-gerçekliği'nin varlığından ayrılamaz." (Sartre, 2011: 33) Dolayısıyla Ferit Edgü de her iki romanında da bellek kaybıyla kahramanlarını tarihsel zeminden koparmış ve tek gerçeğe giden süreçten uzaklaşarak çok gerçekli bir yapı içerisinde kahramanlarını kurgulamıştır. Böylece insanı sınırlandıran bağlardan koparılan insan, özgürlüğün varlık farkındalığını oluşturan bilinci etrafında hiçlik duygusuyla karşılaşırlar.

Kimse romanında da başkarakterin etrafında kendinden kaçışla ölüm birlikte işlenir. Romanda kahraman, "Nereden geldim buraya?" (Edgü, 2013: 16) diyerek dağ başındaki varlığını sorgular. "Sanki kaçmışım, bu dağ başına, başka gidecek yer bulamayıp; sanki unutulmak için." (Edgü, 2013: 16). Romanda İkinci Ses olarak geçen kahramanın bilinçaltı ve Birinci Ses olarak geçen kahraman kaçış serüvenini tartışır. Bu dağ başına gelmek yerine sıcak bir adaya ya da çöle, ya da düzlüğe yani deniz kenarına inebileceklerini tartışırlar. Ancak sonrası yine kaçıştır, yurtsuzluktur. En sonunda ise "Ama bir gün duracağız. Bir yerde, durgun bir suda demir atacağız. (...) Bir gün. Bir yerde. Çukurumuzu kazmak ve içine girmek için." (Edgü, 2013: 17).

Kahraman sürekli kaçış hâlindedir. Ve kendisine ikinci sorusu "Niçin burdayım?"dır. "Ya burda olmasaydık? der Birinci Ses. İkinci Ses ise "Başka bir yerde olacaktık." diye cevap verir. Başka bir yerle önce karşımıza Edgü'nün de bir dönem bulunduğu Paris çıkar. Kahraman Paris'e gitmiştir. Birinci Ses: Nerde olmak isterdin şimdi? diye sorduğunda, Birinci Ses, "Hiçbir yerde" cevabını verir. Böylece kahramanımızın dağ başındaki ilk dönemi bir hiçleşme serüve-

ni olarak karşımıza çıkar. Kahramanımız kentten kente yollara düşmüş ancak aradığı huzuru gittiği hiçbir yerde bulamamıştır;

> *"Sen ordan oraya gidiyordun. Nereye gittiğini kendin de bilmeden yalnızca gitmek için gidiyordun. Yollarda, yolculuklarda kurtulacağını sanıyordun, gidişlerin seni kurtaracağını umuyordun. O büyük sözü unutmuştun (delikanlılığında sık sık andığın): Yurdundan kaçmakla kendinden kaçacağını mı sanıyorsun? Kaçtığın neydi? Bana sorarsan onu bile bilmiyordun. Yalnız yollardaydın. Tek başına. Ya da yanında bir dişi. Yani iki başına. İtişe kakışa (-Bu yazı nerde geçirelim? -Nerde istersen. -Bir dağ başında? -Hayır bir deniz kıyısında.) Deniz eski tutkundu. Deniz ve güneş. Güneşe bırakmak istiyordun bedenini. Hiçbir şey düşünmemek. Güneşte erimek. Boşaltmak içini. Yok olmak. Yanmak, iştahınca yemek, susuzluğunca içmek, gücünün yettiğince sevişmek."* (Edgü, 2013: 43).

Burada kahramanın düşüncenin yükünden kurtulmak istemesi Albert Camus'un *Yabancı* romanının kahramanı Mersault'un işlediği cinayeti güneşle ilintilendirmesiyle benzerdir. Mersault, deniz kenarında gün içerisinde kavga ettikleri Arap'ı deniz kenarında öldürmesinin nedenini mahkemede 'güneş'le açıklar. Mersault'un bu tavrı denizin ve güneşin varlığın ağırlık veren yükünden kurtularak bilinç düzeyinden bilinçdışına geçiş olarak açıklanabilir. *Kimse* romanında da kahramanın benzer bir istek içerisinde olduğu dikkatleri çekmektedir. Sevgilisi/yoldaşıyla birlikte önce bir sınır kentine ardından da ani bir kararla istasyona giderek daha önceden gitmek için kararlaştırmadıkları bir güney trenine binerler. Kahraman trene bindikten sonra trenin varacağı son istasyona kadar hiç konuşmaz. Ancak içinden şöyle düşünür; "Kendi kendine dedin: Nereden çıktım bu yolculuğa plansız haritasız pusulasız?" (Edgü, 2013: 46). Bu kentte kahraman durmaksızın bir 'iç savaşım' yaşar. Bu kentin bir diğer özelliği ise burada yaşayanların kente yansıyan iç savaşın izleridir. Sonradan gelenler bu izi silememiştir. Kahramanın daha önceden bu kentle ilgili izlenimlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple buraya gelişi de romanda tesadüfî gibi gösterilse de bilinçli bir seçim olduğunu düşündürtmektedir. İkinci Ses'in ortaya çıkışı da buradadır. Dolayısıyla arayış serüveninde kendi benliğiyle bu güney kentinde karşılaşmış olmalıdır. Tıpkı kendi gibi acılar yaşayan insanların şehrinde kahramanımız kendisiyle karşılaşmıştır.

1.2. Norm ve Kart Karakterler: Ben-Öteki ve Dil

Kimse ve *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de norm karakterler etrafında ötekilik ve dil meselesi işlenir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de başkarakter köye ilk geldiği

günlerde kendisini çok yalnız hisseder. "Yalnızdım. İçimde büyüyen boşluğun içinde yalnızdım. Mide bulantım içinde yalnızdım." (Edgü, 2014: 29). Kahraman köyde öğretmenlik yapmaya başlar ancak yine yalnızlık hissi devam eder. "Ders bitti. Yalnızlık. Gün bitti. Güneş battı. Akşam. Karanlık çöktü. Yalnızlık. Oda." (Edgü, 2014: 70) *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in ilk bölümünde yalnızlık hissi kuvvetli bir şekilde karşımıza çıkar. Yabancı bir mekân, yabancı insanlar ve dil eksenli iletişimin kurulamaması romanda bu duyguyu kuvvetli bir şekilde karşımıza çıkarır. Ancak ikinci bölümde kahramanımızın çocuklara kendi dilini öğretmeye başlaması ve onların dilini öğrenmesi, köylülerle diyalog içerisine girmesi romandan yalnızlık duygusunun uzaklaşmasını sağlar. Kojeve, Hegel'in gerçek insan tanımını şöyle aktarır: "Gerçek insan, başkalarıyla etkileşimin sonucudur. Onun Beni ve kendi hakkındaki fikri, eylemine bağlı olarak elde ettiği bilinip tanınmasıyla 'dolayımlanmıştır'. Ve onun gerçek özerkliği, bu eylemin çabasıyla toplumsal gerçeklikte varlığını sürdürdüğü özerkliktir." (Kojeve, 2015: 93).

Mutluhan İzmir ise insanın ancak öteki ile ilişkisinde iken, kendini ve ötekini oluşturma eylemi içinde tanımlanabileceğini ifade eder. Bu eylem olmadan, saf zihinsel bir iç dünyaya kapanmış biçimde düşünme ve tefekkür halinde bulunmak, insanın kendisini sağlıklı olarak bilmesini ve tanımlamasını sağlamaz. Yalnızca saf zihinsel eylemle, kendi-için varlık aşamasından başkası-için varlık aşamasına geçilemez. Toplumsal ilişkilerin belirlediği dilin, simgeselliğin dünyası, başkalarının bilincinde "dolayımlanarak" kendini görüp anlayan insanın doğal dünyasıdır. Bu doğal dünyanın dışında konuşlanan insan, kendisine kendisi ile ilgili her türlü atfı yapmakta özgürdür, kendisini böcek olarak da görebilir, imparator olarak da. Oysa hakikatte ne olduğuna dair hiçbir şey söylenemez. Sağlıklı bir insan yapısı, kabullenemediği toplumsal gerçekliği reddetmekle değil, bu toplumsal gerçekliği kabullenebileceği bir biçime dönüştürmeye çalışmakla ortaya çıkar. İzmir, sağlıklı insanın kişiliğinin, bu dönüştürme eylemi olduğunu söyler. Birey eğer toplumun gerçekliğine girmeyi reddeder ve ölüme bırakması gereken kimliğine yapışırsa; özne, zamansallığı olmayan, mekân içinde donmuş biçimde var olan, değişmez, sabit heykelleşmiş bir yapı olarak kalacaktır (İzmir, 2013: 99-100).

J. Lacan da Ben'in norm karakter olarak değerlendirebileceğimiz öteki üzerinden oluştuğunu söyler;

> *"Bireysel özne idesi –ben (tez)- yalnızca bir başka özneyle –bir 'öteki' (antitez)- ilişkisi içinde bir anlama sahiptir. Ben'in girift bir biçimde ötekine bağlı olduğunu ve öteki olmaksızın var olamayacağını kavramaya başladığımızda yeni bir kavrama, kolektif bir 'biz' öznesine (sentez) ulaşırız."* (Homer, 2016: 39).

Biz öznesine ulaşabilmek için ise simgesel alan içerisine girmek gerekir. Bunun için de Oidipus/Babanın Yasası insanın kültürel yapı içerisinde dönüşüme uğraması için gereklidir. "Çünkü Babanın Yasası, insanın kültürel bir özne olarak kurulmasını sağlayarak, içsel olanla dışsalı, sübjektifle objektifi, kendi ile ötekileri ayırt etmesine imkân veren simgesel düzene girmesini sağlamakta, onu annesiyle dolayımsız haz durumunu arayıştan çıkararak toplumsal bir üye haline dönüştürmektedir (insanlaştırıcıkastrasyon). (Tura, 2016: 197) Tura, simge sisteminin insana kendisini bir simge ile, Ben göstereni ile ifade etmeye imkân verdiği oranda onun kültürel kimliğinin gelişeceği bir hareket noktası sağladığı belirtir. Çünkü ben göstereni dilde Sen ve O ile yapışarak kurulur. Burada ilk Ben'in aile yapısı içinde kazanıldığını hatırlatmak gerek. Yani insana bu ilk Ben'i bir imkân olarak sunan ailenin kültürel düzene özgü söylemidir. Çocuk ilk Ben'i bu söylem içine yerleştirir. Ancak Ben'in sadece Sen'den ayrımlaşması olanaksızdır. Çünkü sadece iki kişilik bir ilişkide Ben'in ve Sen'in kayışlı geçişleri mümkün değildir. Bir başka deyişle, iki kişiden oluşmuş bir dünyada Ben ve Sen'e ihtiyaç yoktur. Bu ihtiyaç ancak bir üçüncünün, O'nun devreye girmesi ile oluşur. O, Babanın Adı'dır, yani Babanın Simgesi'dir. Anne-çocuk ilişkisine giren üçüncü ve dolayımlandırıcı simgedir (2016: 177). Bireyin simgesel sisteme girebilmesi için ise en önemli şart dildir.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de de dil, ben'in oluşum sürecinde en önemli düzlem olarak karşımıza çıkar. Çünkü ilk bölümde iç ve dış yalnızlığı hisseden kahraman, ikinci bölümde dışarısıyla/simgesel alanla olan iletişimini kuvvetlendirmiştir. Öyle ki kahraman evinden öğrencilere ders vermek haricinde neredeyse hiç çıkmaz. Ancak köylüler onu sık sık ziyarete gelir. Pir köyünden Halit, Seyit, Mustafa, Ramazan, Zazi, Muhtar, Alaaddin onu ziyarete gelen isimlerden bazılarıdır. Öğretmen sobasının üstünde demlediği çaydan misafirlerine ikram ederek onların dertlerini, sıkıntılarını paylaşır. Dolayısıyla öğretmenin sadece öğrencileriyle değil, köylülerle de iletişim kurduğu görülmektedir. Bunda en büyük etken ise köydeki yabancı olarak onların dilini öğrenmesidir.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de de kahraman Pir köyünde kendi seçimleriyle benliğini ararken, köylülerin de özgür bireyler olarak varlıklarını devam ettirmelerine katkıda bulunur. Romanda öğretmenin benlik arayış süreci öncelikle içsel yalnızlık üzerinden devam eder: Eugenio Borgna, Romano Guardini'den aktarımla yalnızlık deneyiminin sürekli yenilenmesinin hayatımızı sağlıklı kıldığını, bu durumun bir ölçüde herkesin başına geldiğini, özellikle de bazı kişilerde herkesin adına gerçekleştiğini söyler. Toplumsal ilişkilerin ağına sıkı sıkıya girmiş olan insan, yalnızlıkta kendi şahsının bilincine varır (2015: 26). Öğretmenin yalnızlığı da bu kapsamda değerlendirilebilir.

Romanda dikkat çekici nokta köylüler bilgisiyle kendi sorunlarına çözüm üreteceğini düşündükleri öğretmenden sık sık yardım istemeye başlarlar. Köyde art arda bebekler ölmeye başladığında öğretmenden tıpkı bir doktor gibi hasta bebekleri iyileştirmesini isterler. Muhtar'ın ikinci karısı Zazi ise üzerine kuma gelmesi endişesiyle kocasını bu fikrinden vazgeçirmesi için öğretmenden yardım ister. Zazi'nin erkek kardeşi Halit ise işlediği cinayeti ilk kez öğretmenle paylaşır. Bütün bunlardan da anlaşıldığı üzere kahramanımız kendisinin sorumluluğunun yanı sıra toplumsal sorumluluğa da sahiptir. Sartre, insanın varoluşunun ancak başkalarıyla olan ilişkilerine göre belirlendiğini belirtir. Her insan, durumunun somut gerçeğiyle öbür insanlara bağlanır. Böylece, her insan her an bütün insanlığa bağlanır. Bu tasarıyla insan, kendini seçerken bütün insanları da seçmiş olur (2001: 92-93). Böylece insan sadece kendi sorumluluğunu değil, başkalarının sorumluluğunu da yüklenir.

Romanın ikinci bölümünde en çok dikkat çeken alt başlık ise "Halit"tir. Halit, başkaraktere olan yardımı dolayısıyla romanda norm karakter özelliği taşımaktadır. Öğretmen, köyde tıpkı kendisi gibi yabancı olan Halit'le sık sık görüşür. Romanda iki kahramanın yabancılığı evlerinin kilidinin olmasıyla da vurgulanmaktadır. Köydeki diğer 13 hanenin kilidi yoktur. Romanın son bölümünde öğretmenin bu kadar çok insanla diyalog kurması toplumsal ilişki ağı içerisinde kendi benliğini bulduğunu göstermektedir. Yani öteki üzerinden kendini tanıma/varlığını onaylama gerçekleşir. Romanın ilk bölümünde vurgulanan içsel yalnızlık toplumsala olan açılımla aynı düzlemde gider. Çünkü içsel yalnızlık ötekiyle olan iletişime insanı açık hale getirir. Eugenio Borgna; yalnızlığın, içsel yalnızlığın ulaşılması ve yaşanması güç bir şey olduğunu, ancak sadece mistik yaşamda değil, günlük yaşamda da gerekli olduğunu söyler. Yalnızken, tecrit olmuşken de içimizdeki sonsuzluğu dinlememiz mümkündür: Bu içsel atılım bizi kendi benimizin sınırlarının ötesine götürür: Bizden-başka-olanlara karşı engin bir açıklık içinde bulunmamızı sağlar. Hayatın gizli boyutu olan sonsuzluk içimizdedir: İçimizde atar ve canlıdır. Sonsuzluk, kendi dışımızda olan şeylerin yanı sıra, bunlardan daha da yıkıcı olan şeylerin, kuşatılmış içsel hayatımızda içimizde kıpırdanan şeylerin yarattığı karmaşanın ve patırtının kendine çekmesine kapılmadığımız, bunlar tarafından yutulmadığımız ölçüde içimizden silinmez. Yalnız olduğumuzda, tecrit edildiğimizde, en ıssız yerlerde bile olsak, sonsuzluk metaforu olan umudun kayan yıldızını görmemiz mümkündür, ne var ki bu yıldızın loş izini seçebilmek herkesin yapabildiği bir şey değildir (Borgna, 2015: 27). Sonsuzluk fikri insanın ölüme karşı hayata tutunma direncini geliştirir. Ölüm bir yok oluşsa eğer yaşamanın da bir anlamı yoktur. Ancak sonsuzluk insanda umudu ortaya çıkarır. Umutla hayata tutunuruz. Bu sebeple yalnızlık insanın içinde kendi beninin sınırsız-

lığını keşfetmesini ve sonsuzluk fikrine erişmesini sağlar. Modern dünyanın kitle insanını, tek boyutlu insanı oluşturduğunu düşündüğümüzde insanın iç dünyası dış dünyaya karşı oluşturduğu bir savunma mekanizması görünümündedir. Serol Teber iç dünyanın insanın dış dünyaya karşı kendi özgün, bireysel yaşamöyküsünü oluşturabileceği, özelliklerini geliştirebileceği -hiç olmazsa düşleyebileceği- bir yer olduğunu ifade eder (2013: 301). Dolayısıyla dış dünyanın tek boyutluluğu önceleyen insanına karşılık yalnızlık benliğin sınırsızlığında sonsuzla birleşen bir hayal âlemi yaratmaktadır. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de şehir hayatının kitlesel, tek boyutlu yapısından kendisini dağ başında bir köyde bulan sürgünün/mahkûmun benliğinin sınırlarını aşmaya çalışan öğretmene dönüşümü söz konusudur.

1.3. Fon Karakterler:

Hakkâri'de Bir Mevsim'in ikinci bölümünde kahramanın yalnızlığı etrafında başkaları toplanmaya başlar: "Halit", "Mustafa", "Seyit", "Ramazan", "Muhtar Ağa", "Alaaddin", "Mehmet", "Ağanın Oğlu", "İbrahim", "Ali", "Ebubekir", "Zazi" gibi alt bölümlerden oluşur. Halit ve Zazi haricindeki diğer kahramanlar romanda bir ya da birkaç sahnede yer almışlardır. Bu kahramanlar ötekilik işlevini romanda yüklenerek başkarakterin öteki üzerinden kendisine tanımasına aracılık etmişlerdir. Ancak romanda çok işlevleri olmadığı için fon karakterlerdir.

SONUÇ

Ferit Edgü, *Kimse* ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanlarında bireyin anlam arayışını yalnızlık, ötekilik ve dil, kaçış, hiçlik ve ölüm duygusu etrafında işlemiştir. Dikkatleri çeken nokta ise her iki romanda da anlam arayışının ötekini tanımak üzerinden gerçekleşmesidir. Ferit Edgü'nün biyografisinde önemli bir yer tutan Hakkâri bu anlamda sınırlanmışlık ve ötekilik vurgusunu güçlendiren bir mekân olarak iki romanda da seçilmiştir. Böylece mekânın sınırlandırıcılığı anlam arayışının bireysel eksende derinleşmesini de getirmiştir. Her iki romanda bellek kaybı ve tarihsel zeminden kopuk yaşayan kahramanlar öteki üzerinden anlam arayışlarını sürdürmüşlerdir. Ancak bu arayışın hiçbir zaman tamamlanamayacağı, hep eksik kalacağı iki romanda da vurgulanmıştır. J. Lacan'ın *jouissance* olarak isimlendirdiği arananın/hazzın hep eksik kalacağı ve insanın arayışının ölene kadar devam edeceği fikri bu romanlarda dikkat çekici bir vurguyla karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla önce şehir, sonra deniz ve dağ, son olarak da nehir değişen mekânlarda eksik özne olma hâlini düşündürtmektedir ve arayış hep devam edecektir.

KAYNAKÇA

BORGNA, Eugenio (2015), **Ruhun Yalnızlığı**, (Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu), YKY, İstanbul.

EDGÜ, Ferit (2013), **Kimse,** Sel Yay., İstanbul.

EDGÜ, Ferit (2014), **Hakkâri'de Bir Mevsim,** Sel Yay., İstanbul.

DEVECİ, Mutlu (2012), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yay., Ankara.

GÖKTÜRK, Akşit (2004), **Ada**, YKY, İstanbul.

HOMER, Sean (2016), **Jacques Lacan**, (Çev. Abdurrahman Aydın), Phoenix Yay., Ankara.

İZMİR, Mutluhan (2013), Öznenin Diyalektiği, İmge Yay.,, Ankara.

KOJEVE, Alexandre (2015), **Hegel Felsefesine Giriş,** (Çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul.

MAY, Rollo (2014), **Kendini Arayan İnsan,** (Çev. Kerem Işık), Okuyan Us Yay., İstanbul.

SARTRE, Jean-Paul (2001), **Varoluşçuluk,** (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul.

SARTRE, Jean-Paul (2014), **Varlık ve Hiçlik,** (Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yay., İstanbul.

TEBER, Serol (2013), **Melankoli,** Say Yay., İstanbul.

TURA, Saffet Murat (2016),**Freud'dan Lacan'a Psikanaliz,** Kanat Yay., İstanbul.

OSMANCIK ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Mustafa KARABULUT**

GİRİŞ

Tarık Buğra (2 Eylül 1918 - 26 Şubat 1994), Cumhuriyet dönemi roman ve hikâyesinin önemli isimlerinden olup genellikle milli ve manevi değerleri irdeleyen sanatçılardandır. Buğra, Anadolu kasabalarından biri olan Akşehir'de dünyaya gelir. İstanbul Erkek Lisesi'nde yatılı olarak kaydolur, ancak daha sonra Haydarpaşa Lisesi'ne geçiş yapmasına rağmen liseyi Konya Lisesi'nde tamamlar. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne kaydolur. İki yıl sonra Hukuk Fakültesi'ne, daha sonra Edebiyat Fakültesi'ne geçer. Ancak yazar mezun olmadan buradan da ayrılır. Hukuk Fakültesi'nden de ayrılan Buğra, Kayseri Pınarbaşı'na subay olarak, oradan da İskenderun'daki hazırlık kıtasına, daha sonra ise Ankara Yedek Subay Okulu'na gider. 1947 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kayıt yaptırır, ancak 1951 yılında mezun olamadan bu fakülteden de ayrılır. Yazar daha sonra Şişli Terakki Lisesi'ne muallim muavini olarak girer.

Yazın hayatına *Kekik Kokusu* isimli hikâye ile başlayan yazar, daha sonra *Oğlum* (daha sonra Oğlumuz) adlı ikinci hikâyesini yazar. Eser, Cumhuriyet Gazetesi Yunus Nadi Hikâye Yarışması'na ikinci olur. Buğra daha sonra Yusuf Ziya Ortaç'ın çıkardığı Çınaraltı dergisinde Sanat Hareketleri adlı köşesinde yazılar kaleme alır. Buğra bu dergiye önce *Havuçlu Pilav Meselesi* adlı hikâyesini gönderir.

* Adıyaman Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. mkarabulut@adiyaman.edu.tr

Buğra, gazeteciliğe 1947'de Akşehir'de babası Nazım Bey'le birlikte Nasreddin Hoca gazetesini çıkararak başlar. 1951'den sonra Milliyet, Vatan, Yenigün, Yeni İstanbul gazeteleri ile haftalık Yol dergisinde yazar Tercüman Gazetesi'ndeki köşe yazarlığından 1976'da ayrılır. Sonra Devlet Tiyatroları'nda Edebi Kurul Başkanlığı'nda Edebi Kurul üyeliği yapar.

Tarık Buğra, eserlerinde tematik kurguyu "insanı" merkeze alarak gerçekleştirir. Yazar, kahramanlarını gerek psikolojik, gerekse fiziki yönden bir bütün halinde verir. O, bireyin ve toplumun yapısını başarılı biçimde irdeler. Buğra, Türk edebiyatında toplumsal değişim ve dönüşümleri, tarihsel bir düzlemde aktarabilen bir yazardır. "Bu bağlamda yazar, toplum ve insanın tarihsel süreçte insanî oluşlarını anlatı düzleminde yeniden inşa ederek kültürel ve tarihsel anlamda yeni kodlar kurmasını sağlar" (Doğan, 2003: 544).

Eserlerinde Türk toplumunun son yüzyıldaki gerçeğine yoğunlaşan Buğra, herhangi bir ideolojinin güdümüne girmez. "Yarattığı karakterlerin arkasında bir zihniyetin varlığı görülür. Dolayısıyla toplumdan uzak ya da ona yabancı yapay karakterler yerine canlı ve temsil kabiliyeti yüksek tip karakterler yaratmıştır." (Kolcu, 2008: 319).

Tarık Buğra, romanlarında Türk milletinin siyasî ve tarihsel süreçteki yaşamından kesitler verir. Romancı kimliğini *Yalnızlar* (1948) ve *Siyah Kehribar* (1955) ile oluşturmaya başlayan Buğra, *Küçük Ağa* (1963) ve *Küçük Ağa Ankara'da* (1966), romanlarında Kurtuluş Savaşı sonrasını ele alır. İbiş›in Rüyası (1970) romanından sonra kaleme aldığı *Firavun İmanı* (1978) adlı eserde konu olarak Türk siyasî tarihi ve toplumsal hayatını irdeler. Yazar, *Dönemeçte* (1976 tefrika,1980 kitap) adlı romanında Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili rejime geçiş aşamasını, Demokrat Parti ve siyasi baskı bağlamında ele alır. *Gençliğim Eyvah* (1977 tefrika, 1979 kitap) adlı eseriyle Türkiye'yi 12 Eylül 1980 darbesine sürükleyen siyasi ve sosyal meselelerini irdeleyen Buğra, *Yağmur Beklerken* (1981) romanında çok partili sisteme geçiş sürecini gerçekçi bir şekilde anlatır. Yazar, *Dünyanın En Pis Sokağı* (1982 tefrika, 1989 kitap) eserinde aydın insanların büyük şehirde yaşama mücadelesini anlatırken *Osmancık* (1983) romanında Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ve Osman Gazi Han'ın hayatını ele alır.

Tarihi bir roman olan *Osmancık*, Türk milletinin kendi olma mücadelesi derin ve mitik bir düzlemde irdeleyerek tarihin, insanı kuran ve zamana bağlayan gücünü vurgular. (Şahin, 110: 2015). *Osmancık* adlı romanda Osmanlı Beyliği'nin nasıl kurulduğu ve bir devlet haline geldiği anlatılır. Romanın başkişisi Osman Gazi Han'dır. "Romanın isminde belirtilen '-cık' eki küçültme anlamında değil, başkişinin çocukluk ve gençlik dönemlerindeki deli dolu yaşam biçi-

mini ve başına buyrukluğunu ifade eder. Dramatik aksiyonun Osman'ın ruhsal gelişim çizgisi üzerine kurulduğu romanda, 'Osmancık' ile başlayan süreç, 'Osman Gazi Han'a ve onun soyunun ilk dönemlerine kadar ilerler" (Burcu Yılmaz, 2005: 198). Bununla beraber Osmancık, ailenin en küçük oğlu olup daha küçük yaşlardan itibaren bu isimle çağırılır. Gençlik döneminde ise, hayatını hiçler uğruna çürüttüğünden acınacak haldedir, bir zavallıdır. (Tarakçı Gül, 2011: 54). Osmancık, bütün uçarılığına, delidolu davranışlarına rağmen sevilen biridir.

Osmancık'ın ilk baskı 1983 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yapılmış olup 356 sayfalık hacme sahiptir. Romanda Osmanlı Devletinin nasıl kurulduğunu ve Osman Bey'in, genç Osmancık'tan Osman Bey haline gelişi anlatılır. "Beş bölümden oluşan roman, Osmancık'ın Malhun Hatun'u görüp severek olgunlaşmasını, Şeyh Ede Balı'nın telkinleriyle bir bey haline gelmesini ve etrafındaki beylikleri ve kaleleri birer ikişer bünyesine katarak büyümesini, destansı bir anlatımla okuyucuya sunar." (Bulut, 2014: 32-33). Romanın ilk kısımlarında Osmancık, daha sonra Osman Bey ve eserin sonunda Osman Gazi ismiyle yer alan başkişi, romanın sonunda rahmetli olur ve yerini oğlu Orhan'a bırakır.

Tarık Buğra, *Osmancık* adlı romanını, "Osmanlı'nın sırrı nedir?" sorusundan yola çıkarak yazdığını ifade eder. Eser, yazarın tarihi ele alışını ifade etmesi bakımından da önemlidir. "Romanın adının "Osmancık" oluşu, romanın dramatik aksiyon ve entrik kurgusunu şekillendiren simge değerlerin ve onu kuran bireyin, bireyleşme macerasının devletin kuruluş süreciyle birlikte ele alınmasındandır. Romanın asıl kişisi olan Osmancık'ın benliği ya da ötekiyle mücadeleye girip kendilik sürecini tamamlamaya çalışması, Osmancık'ın değişim ve dönüşüme açık olmasındandır. Zira romanda Osmancık adı, onun varlık alanı ve ruhsal tamlığının yetersizliğine göndergede bulunur." (Şahin, 2015: 111). Romandaki simgesel değerler, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu tarihsel bakımdan irdelerken Türk milletinin sosyo-kültürel yaşantısıyla da yakından ilgilidir.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi / Başkarakter; Kurucu Tematik Güç

Romanda başkişi; asıl kahraman, esas kahraman protagonist gibi kavramlarla da karşılanır. "Romandaki değerler düzlemi ve olay ağı, başkişilerinin derinliğine ve konumuna göre gelişir." (Şahin, 2017: 283). Başkişi, vakaların şekillenmesinde en önemli role sahip kişi olup eserin merkezinde yer alan kahramandır. "Birincil konumda olan bu kişi, romanın genelinde ya da çoğu bölümlerinde yer alır. Genellikle özne durumunda olup diğer kişiler de ona göre nesne konumundadırlar." (Çetin, 2012: 146). Asıl kahramanlar, konu ve

izleklerin oluşmasında da önemli görevler üstlenirler. Ayrıca bu kahramanlar ayrıntı anlatıldığı için diğer karakterlere göre daha belirgindir.

Osmancık romanının başkişisi romanın başında Osmancık, roman içinde Osman Bey ve roman sonunda Osman Gazi olarak anılan roman karakterdir. Osman Bey, romanın sonunda rahmetli olur ve yerini oğlu Orhan'a bırakır. Romanda başkişinin hayatı, Osmancık, Osman Bey, Osman Bey Gazi ve Osman Gazi Han" olmak üzere alan dört ayrı dönem olarak irdelenir. "Bu dört dönem içerisinde Buğra'nın kendisini özgürce ifade edebildiği dönem, hiç kuşkusuz Osmancık dönemidir. Çünkü bu dönem, yazarın roman başkişisi Osmancık'ı, tarih sayfalarında yer alan Osman Bey kimliğinden soyutlayabildiği, sanatkâr muhayyilesini daha özgürce kullanabildiği, maddî ve manevî yönleriyle bir roman kişisi yaratabildiği ve bu roman kişisini bir çatışma içine sokup ona değişim yaşatabildiği dönemdir" (Tarakçı Gül, 2011: 46). Yazar, eserini kaleme aldığında romanın ismini tam olarak belirlememiştir. Tarık Buğra, Osmancık ismini romanı yarıladıktan sonra bulduğunu söyler. (Tunalı, 1984: 47-49). Yazar, romanının ismini başkişinin ilk dönemine uygun olarak belirler.

1.1.1. Başkişinin fiziki/bedensel özellikleri

Romanın başkişisi olan Osmancık, on dokuz yaşında, iri elâ gözlü, gür kaşlı, uzun kirpikli, kemer burunlu, köşeli çeneli, sert bıyıklı ve kara yağız bir delikanlı olup Kayı Boyu'nun beyi Ertuğrul Gazi'nin en küçük oğludur. Osmancık, küçük yaşlardan itibaren tam bir savaşçı olarak yetiştir. O, avcılıkta, yay germede, ciritte, ata binmede, güreşte oldukça beceriklidir. Tekfurlar arasında da "kemik kıran Türk" (s.67) olarak ün salan Osmancık, düşmanına her zaman korku salmaktadır.

1.1.2. Başkişinin psikolojik yaşantısı ve deneyimleri

Osmancık'ın gücünün üstünlüğü, onu herkesten farklı bir kişiliğe büründürür. "O kadar ki, ağaları Gündüz ve Savcı'nın başarılarına, becerilerine, bilgilerine, özellikle de aile hayatlarına hayranlık duyan, çok sevdiği yeğeni Bay Koca gibi bir erkek evlât sahibi olabilme arzusuyla zaman zaman kendisinin de bir eşi olmasını isteyen Osmancık, büyük bir hırsa dönüşen bu kişilik arayışlarıyla, bütün bu duygulardan, ailesinden ve erkek evlât özleminden uzaklaşır. Bu uzaklaşma onu yavaş yavaş Kayı Boyu'nun yaşayışından da koparmaya başlar. Osmancık'ın herkesçe bilinen bir diğer özelliği de, öfkesidir." (Tarakçı Gül, 2011: 48). O, önceleri en küçük bir söze bile öfkelenebilen, sabırsız biridir. Bu, onun aklını, kılıcını ve gücünü kontrollü kullanmasına engel olur. Bu durum onu adeta bir tükenişe sürükler. Osmancık, ilk gençlik yıllarında kendi

ihtiraslarının esiri olup hayatını çok değerli olmayan şeyler için harcadığını anlayamaz. Kendi doğrularının peşinde koşan Osmancık, kimseye hesap vermeyi sevmez. Gözü pek ve korkusuz olan Osmancık, sonunun "bir kancık kılıçla, bir kör okla" (s.348) gelebileceğini hesaplamaz.

Rum güzelleri arasında 'Kara Osman' (s.12) olarak ün salan Osmancık, eğlenmeyi seven biridir. Bununla beraber yardımsever biri olup daima güçsüzün yanındadır. Hatta kendi soyundan olmayana da yardım eder. Bu sebeple kendi soyundan olmayanların dostluğunu kazanmasını bilir. Çünkü o, mert, dürüst, vefakâr biridir. Osmancık, birçok üstün özelliklerine rağmen toy bir yapıya sahiptir.

1.1.3. Başkişisinin Yaşadığı Değişim Süreci:

Romanda Osmancık, üç farklı değişim süreci yaşar. Bu süreçlerden ilki, Osmancık'ın asıl değişimini yaşadığı süreçtir. Diğer bir ifadeyle, bu dönem, Osmancık'ın ruhî bunalımlar geçirdiği, kendisiyle ve çevresiyle çatışarak olgunluk seviyesine eriştiği dönemdir. Diğer iki süreçte ise, yaşadığı değişim sonrasında yeni bir insan olarak doğan Osmancık'ın yaptıları ön plandadır; dolayısıyla da bu dönemde daha çok aksiyon söz konusudur. Denilebilir ki, son iki süreç, Osmancık'ın asıl değişimine bağlı gelişen süreçlerdir.Osmancık'taki değişim sürecini şöyle ifade etmek mümkündür:

1.Osmancık'tan Osman Bey'e geçiş süreci

2.Osman Bey'den Osman Bey Gazi'ye geçiş süreci

3.Osman Bey Gazi'den Osman Gazi Han'a geçiş süreci

Osmancık → Osman Bey → Osman Bey Gazi → Osman Gazi Han

Osman-cık	**Osman Bey**
Tek insan	Soyuyla özdeşleşmiş insan
Parça	Bütün
Küçük	Büyük
Gücün esiri	Gücün hâkimi
Hâl içinde mevcut	Geçmiş ve geleceğe sahip
Sınırlı mekân	Sınırsız mekân
Umutsuz	"Umutlu
Günlük hevesler	İdeâl sahibi
Kısa ömürlü	Uzun ömürlü

(Tarakçı Gül, 2011: 55).

Osmancık'ın değişim sürecinde sadece kişilerin etkisi yoktur, aynı zamanda mekânların da etkisi vardır. Özellikle Domaniç yöresindeki Sivrikaya Osmancık'ın bazen yalnız kalmak için geldiği yer olmakla beraber Ede Balı ile tanıştığı mekândır. Yine Domaniç yöresinde bulunan Kartal Doruğu da, Osmancık'ın aşiretinin geleceği ile ilgili hayaller kurduğu yerdir. Osmancık'ın değişiminde etkili olan mekânlardan birisi de Şeyh Ede Balı'nın ve tekkesinin bulunduğu İtburnu'dur. Osmancık, Malhun Hatun'a da burada âşık olur. Ede Balı'nın tekkesini İtburnu'ndan, Söğüt'e yakın bir yer olan Tepepınar'a taşımasından sonra Tepepınar da Osmancık için önemli bir mekâna dönüşür. Osmancık'ın değişiminde babasına ait kılıcın anlamını öğrenmesi ve rüyasında gördüğü çınar ağacının önemli yeri tutar.

Osmancık, bir gün tekkeye misafir olduğunda rüyasında Ede Balı'nın göğsünden çıkan bir ayın kendi göğsüne girdiğini, daha sonra bir çınar ağacı olarak dünyayı kapladığını görür;

> *"Ve Osman'ın gördüğü tek şey, kuzey doğudaki uçsuz bucaksız boşluğu sınırlayan, ta uzaklardaki, kuşların bile uçamayacağı o yayvan tepelerdir... O yayvan sırtların -Ede Balı'nın- ardından, göğüs hizasından, on beşinde bir ay doğuyor... Ve ay, tepeden -Ede Balı'dan- ayrılmaktadır... Ve ay -Malhun Hatun- sımsıcacık, Osman'ın göğsüne iniyor. Osman bu sıcaklıkta, hayatın tek ve yaşamaktan değerli anlamını kavrıyor... Ay -Malhun Hatun- artık ay değildir. Onun ısıttığı yerde, tam kalbinin üstünde şimdi bir çınar fidanı büyümektedir. Büyüme gözle görülebiliyor ve ara vermeden sürüyor; çınar yıldızlara ve o yayvan tepelere ve Kartal Doruğu'na ve dört bir yana dal budak salıyor; dallar, budaklar tepeleri, dorukları aşıyor, ülkeleri gölgelendiriyor; rahmet yağdırıyor, nur yağdırıyor."* (s. 86-88).

Osmancık'ın rüyasında gördüğü Ede Balı'nın göğüs hizasından doğup Osman'ın göğsüne giren on beşindeki ay, Ede Balı'nın kızı Malhun Hâtun'u, çınar ağacı ise Osmancık'ın kuracağı devleti, yani Osmanlı Devleti'ni simgeler. Romanda Malhun Hatun aynı zamanda Zümrüd Anka imgesiyle irdelenir. Zümrüd Anka bir bakıma Osmancık'ın arınması, kendini araması ve kendini yeniden oluşturması (yeniden doğuş) anlamına gelir. Kaf Dağı, aşılması gereken zorlukları simgeler. Eserdeki diğer sembol olan çınar; sağlam, geniş yapraklı, ulu ve kalıcı bir ağaç olup imparatorluğa dönüşecek Osmanlı'nın sembolüdür. Bir başka unsur olan ney, Osmancık'ın arınma sürecini sembolize eder.

Osmancık artık değişmektedir. Kılıcını, yayını, topuzunu kendisi için değil, soyu sopu için, soyunun amacı için kullanmaktadır. Sonunda Ede Balı kızını

Osmancık'a verir. Sade bir törenle evlenirler. Osmancık, artık yaşlanmış ola babası Ertuğrul Gazi'nin yerine bey seçilir.

Osmancık'ın değişim sürecinde dinin (İslamiyet) büyük bir önemi vardır. "Osman Bey'in Osmancık'tan Osman Gazi'ye ulaşması dinin verdiği yüksek ahlak sayesindedir. Dinin bu fonksiyonu Şeyh Ede Balı vasıtasıyla Osman Gazi üzerinde gösterilir... Bir anlamda din, Osman Bey'in iç dünyasını tamamlayan bir fonksiyonu icra eder." (Coşkun, 2002: 300). Bu bakımdan Osmancık'ın Bey olma yolunda dini unsurların tamamlayıcı bir öge olduğunu belirtmek gerekir.

1.1.4. Başkişinin sosyolojik yaşamı: Toplumsal yaşamda üstlendiği görev ve roller

Osmancık romanının başkişisi olan Osmancık, ait olduğu Kayı boyunun adeta geleceğidir. Babası Ertuğrul Gazi'den sonra beyliğin başına geçen Osmancık, halkın sevip güvendiği biridir. Osmancık da bey olduktan sonra babası gibi önemli kararlarda tek başına hareket etmez; kararlarında ve hareketlerinde diğer beylerle görüş alışverişinde bulunur.

1.1.5. Dramatik aksiyona kattığı etkiler

Osmancık, romanın başkişisi olduğundan olay örgüsünün ve tematik kurgunun merkezinde yer alır. Yazar, Osmanlı devletinin kuruluşunu anlatırken Osmancık'ın değişim ve gelişim süreciyle Kayı boyunun gelişimini aynı çizgide verir.

1.2. Alıcı Kişiler: Norm Karakterler

Norm karakter, başkişiden sonra en boyutlu kahraman olup başkahramana yardım eden kişidir. "Romandaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehberdir" (Stevick, 2004: 62). *Osmancık*'ın öne çıkan "norm karakterleri" olarak Ede Balı, Malhun Hatun ve Ertuğrul Gazi'dir. Diğerleri ise, Cankız, Dursun Fakı, Orhan, Sungur, Mihail Kosses (Abdullah), Konur Alp, Gazi Rahman'dır.

Şeyh Ede Balı

Şeyh Ede Balı, tarihî gerçekliği olan bir kimliktir. Romanda onun fizikî portresine dair fazla bilgi verilmez. O, yazarın vermek istediği mesajın sözcüsüdür. Ede Balı ellili yaşlarda olup Ilduz Hatun'un eşi, Hüsameddin Turgut, Mahmut ve Malhun Hatun'un babasıdır. Eskişehir yakınlarındaki İtburnu'nda yaşayan Ede Balı, evinin yanında kurduğu tekkesinde öğrenciler yetiştirir. O, bütün im-

kânlarını tekkesine gelenlerin hizmetine sunar. Ede Balı'nın yumuşak sesi ve sıcak gülümseyişi ile kapısı herkese açıktır. Ede Balı, Kayı boyunda herkesin saygı duyduğu biri olup Ertuğrul Gazi'nin deyimiyle soyun ışığıdır. Ede Balı, Kayı boyunu diğer Oğuz boylarından çok daha farklı konumda algılar, hatta Kayı boyunu tanrı görevlisi olarak ifade eder;

> *"Tanrı görevlisidir; Kayı boyu, gücünün ulaştığı yörelere adâleti kurmakla görevlidir; Kayı boyu, gücünün ulaştığı yörelerde insanlara güven, huzur, varlık ve hoş geçim sağlamakla görevlidir; Kayı boyu, başta Oğuzlar, birleştirmekle, bütünleştirmekle, onarmakla, yüceltmekle görevlidir ve Kayı boyu bu görevi üstlenip başarmaya mecburdur."* (s. 95).

Şeyh Ede Balı'ya göre Osmancık, gücü ve karakteri ile Kayı boyunun taşıdığı bu sorumluluğu yüklenebilecek, soyunu geleceğe taşıyacak tek isimdir. Ede Balı, Ertuğrul Gazi'nin en küçük oğlu olan Osmancık'ın kaderi ile bir soyunun kaderini paralel bağlamda düşünür. O, kendi üslûbu, sesi ve duruşuyla, bakışıyla Osmancık'ı bilinçlendirmeye çalışır. Zamanla Osmancık'ın fikrî ve manevî yapısı yavaş yavaş değişmeye başlar. "Osmancık'ta beylik veya iktidar olma imgelemini ateşleyen, o fikre yön veren ve kahramanı bir gelecek projesine çeviren ana dolayımlayıcı, atalar ruhunu da temsil eden Ede Balı'dır." (Korkmaz, 2008: 177). Osmancık, zamanla gücünü ve aklını ne zaman ve nasıl kullanacağını; sabretmeyi, öfkesini dizginlemeyi, nefsiyle mücadeleyi, iman etmeyi ve hedefini belirlemeyi öğrenir. O, Ede Balı'nın telkinleriyle adeta yeniden bir doğar.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında delişmen bir yapıya sahip olan Osmancık, Ede Balı'nın adeta büyüsüyle değişime uğrar. Yazarın Ede Balı'nın kurucu, yönlendirici, arındırıcı misyonuna dikkat çekmesinden de anlaşılacağı üzere, Osmancık'ın dönüşüm sürecinde Ede Balı önemli bir role sahiptir. Değişimin tohumlarının atıldığı yerde, Sivrikaya'da oturan Osman ile Ede Balı arasında geçen konuşma, Osmancık için bir milat olur. (Dalar, 2014: 52). Osmancık, yıldızlara bakarak "dünya ne kadar büyük!" der. Osmancık'ı gizliden takip eden Ede Balı, dünyayı bize büyük gösteren bizim küçüklüğümüz oğul! Hırsımız, sabırsızlığımız, bencilliğimiz. Önce bu yüzden küçülüyor sonra da Dünya'yı çok büyük görüyoruz, diyerek ona ilk tesiri bırakır.

Şeyh Ede Balı, altı asra ışık tutan sözleriyle Osmanlı Devleti'nin manevî kurucusudur. Osmancık da, Ede Balı'nın sözlerini temel alan ve bu temel üzerine kurulan Osmanlı Devleti'nin siyasî, idarî ve hukukî anlamdaki kurucusudur. '...onlar, seslerini ve gülümseyişlerini.. sözlerini ve söyleyişlerini başkalaştıran mizaçları ile iki ayrı, ama biri olmadan öteki beyhûdeleşen iki ayrı dünyadır.'

(s. 271) Nitekim son nefesine kadar da Ede Balı, Osmancık'ın manevî olarak hep yanı başındadır. (Tarakçı Gül, 2011: 52). Şeyh Ede Balı romanın yarısından sonra pek görünmese de varlığını hissettirir.

Ede Balı, bir norm karakter olarak Osmancık'ın gözündeki perdeyi kaldırmaya çalışan biridir. O, dünyanın aslında çok büyük olmadığı gerçeğini Osmancık'a sezdirmeye çalışır. "Kendi benliğinden bihaber olan Osmancık'a kendi ülküsü ve idealleri hakkında haber veren Ede Balı, derin benlik ve bencillik uykusundaki Osmancık'ı, kendi olma sürecinde harekete geçirir. Osmancık'ın içsel sesi olarak onun kendi olması ve ülkü değerlerine dönüşmesi gerektiğini vurgulayan Ede Balı, soyun kutlu ve sonsuz ışığıdır." (Şahin, 2015: 113). Ede Balı, Osmancık'ın yerini Osman Bey'e bırakma zamanı geldiğini düşünerek Kayı boyunun geleceğine dair tespitler yapar. Osmancık'ın kimlik oluşturma sürecinde Ede Balı'nın rolü büyüktür.

Ertuğrul Bey Gazi

Tarihî gerçekliği olan Ertuğrul Gazi de Osmancık'a yön gösteren bir norm karakterdir. 'Osman'ın, Savcı'nın, Gündüz'ün babası, Bay Koca'nın dedesi, bin göçer evin beği, bunca gazânın baş kılıcı' (s. 142) ve Hayme Cankız'ın eşi olan Ertuğrul Bey Gazi, doksan yaşındadır. Ertuğrul Gazi'nin, bey olma modeli dışında, Osmancık'ın, Ede Balı'nın kimliğini anlamasında ve ona ulaşmasındaki etkisi büyüktür. (Tarakçı Gül, 2011: 87). O, sözlerinde ve davranışlarında Osmancık'ın önündeki bey modelidir. Ertuğrul Bey Gazi, Osmancık'a Şeyh Ede Balı'ya karşı gelmemesini, onun terazisinin doğru tarttığını, kendilerinin ışığı olduğunu söyler. Bu telkinlerle Osmancık, Ede Balı'ya daha da saygı ve hürmetle yaklaşır.

Malhun Hatun

Romanda arzu edilen varlık olarak Malhun Hatun ön plandadır. Malhun Hatun, tarihî gerçekliği olmakla beraber bu romanda kurmaca bir figür olarak yer alır. On beş yaşında olan Malhun Hatun arzu edilen varlıktır. "Osmancık, aradığı cevaplara kendince getirdiği yorumlarla düşüncelerinde belli bir olgunluk seviyesine gelmiştir. Onun kişiliği ile sorumluluk bilinci arasında yaşadığı çatışma, Ede Balı ile karşılaşmasından sonra başlayacak olan sürecin tamamlanmasıyla Ede Balı, kendisini görmeye gelen Osmancık'ın görüşme talebini, Dursun Fakı aracılığıyla, daha henüz vaktin gelmediğini söyleyerek reddeder. Bu red cevabına boyun eğen Osmancık, kendisinden hiç beklenmeyen bir olgunlukla vakti gelene kadar bekleyeceğini söyler. Kabına sığmayan bir mizaçta olan Osmancık için, bekleyecek sabrı göstermek onda yavaş yavaş başlayan değişimin ruh ve vücut diliyle ifadesidir. Tekkeyi incelemeye başlayan Osmancık, Dursun Fakı'yla sohbet eder ve bu arada pencereden Ede Balı'nın kızı Mal-

hun Hatun'u görür. Zaman ilerledikçe gitmekle gitmemek arasında bocalayan, bir türlü oradan ayrılamayan ve artık ayrılmayı istemeyen Osmancık, bu uzun bekleyişinin sebebinin ikinci kere gördüğü Malhun Hatun olduğunu anlar." (Tarakçı Gül, 2011: 60-61). Osmancık, Malhun Hatun'a aşık olur; tekkede birkaç gün daha kaldıktan sonra Ede Balı'yla görüşebilir.

"Beni görmek dilemişsin; vakti değil dedim. Vakti, dileyen kollar, Osmancık. Vakti, sabır ve sebat ve azim bulur. Sabrın ve sebatın ve azmin belli oldu. Beni de hoşnut etti. Çünkü en değerli erdemlerdir bunlar.' (s. 50) diyen Ede Balı, Osmancık'ın sabırla bekleyişini takdir eder. Daha sonra Osmancık, bu bekleyişin sebebinin Malhun Hatun olduğunu söyler.

Osmancık, Şeyh Ede Balı'yı ikna edip Malhun Hatun'la evlenir. Malhun Hatun, Osmancık için adeta Anka Kuşudur: "Osman, Zümrüd Anka'sına kavuşmuştur; Osman'ın mutluluğu bundandır ve bunun için dengelidir. Ölçülüdür; görev şuurunun ve sorumluluğun denetimindedir. (s. 97).

Dursun Fakı

Dursun Fakı, bir norm karakter olup tarihî gerçekliği de barındıran bir kişidir. O, Şeyh Ede Balı'nın müritlerinden olup Osmancık'ın değişiminde önemli bir isimdir. Dursun Fakı, Osmancık'a Ede Balı'yı hatırlatan bir başka isimdir. Dursun Fakı, Osmancık'ın gelecekte Kayı boyu için çok önemli olduğunun farkındadır.

Derviş Uruz

Derviş Uruz, Osmancık'ın zor zamanlarında yanında bulunan ve onun yolunu bulmasında yardımcı kişidir.

Kumral Abdal

Osmancık'ın ilk kez İtburnu'ndaki tekkede karşılaştığı kişi olan Kumral Abdal, söylediği sözlerle ona yol açan isimlerdendir. O, kırka yakın yaşlarda olup Ede Balı'nın öğrencilerindendir.

Aykut Alp

Aykut Alp, Ertuğrul Gazi'nin yoldaşlarından olup Osmancık'a verdiği bilgilerle onun yolunu açan kişilerdendir.

Gökçe Bacı

Gökçe Bacı, Derviş Uruz'un annesi olup yaşlı bir kadındır. O, sözleri ve eylemleriyle Osmancık'a yol gösteren bilge bir kişidir.

Hayme Cankız

Hayme Cankız, Osmancık'ın annesi olup onun hayatında büyük bir öneme sahiptir.

Gündüz

Osmancık'ın en büyük ağabeyi olan Gündüz, bilgili, akıllı biri olmasına rağmen babası, Ede Balı ve birçok yoldaş tarafından boyun başına getirilebilecek bir bey olarak düşünülmez.

Evdoksiya (Sâniye)

Evdoksiya, Aydos Kalesi'nin kumandanı Nikeferos'un yeğeni olup bu kaleyi Osmancık'ın fazla kayıp vermeden ele geçirmesinde onun da rolü vardır.

Mihail Kosses / Köse Mihal (Abdullah)

Kosses ailesinin oğlu olan Mihail Kosses, Osmancık'ın yaşadığı değişim sürecinde etkili isimlerdendir. Kosses, Müslüman olduktan sonra ismi Köse Mihal olarak değişir. Sadece Osmancık değil, aynı zamanda Mihail Kosses de değişime uğrar. Mihail birdenbire değişmez. İki farklı karakter, iki farklı kültür, iki farklı dünyayı mukayese ederek ve çıkarımlar yaparak bir değişme olgusu yaşar. Hâkim anlatıcı, bütün bu görülmeyen, gözlemlenemeyen değişimleri görür ve okuyucuya nakleder.

Türkler arasında Köse Mihal olarak çağrılır. "Mihail, isimlerden birisidir. Diğer taraftan, romanda Osmancık'ın dışında, değişim yaşayanlardan birisi de Mihail'dir ve onun bu süreci tamamlamasında, Osmancık'ın da etkisi büyük olur. Osmancık'la başlayan arkadaşlıklarını dostluğa götüren süreç, aynı zamanda Mihail'in de değişim sürecidir." (Tarakçı Gül, 2011: 131).

Sultan / Sultanlar

Osmancık romanında Sultan, isim verilmeden Konya Sultanı'nı işaret eder. Merkezi Konya olan Anadolu Selçuklu Devleti'nin Sultanı ile Kayı boyunun ilişkisi dikkat çeker. Selçuklular, Ertuğrul Gazi döneminde Kayı boyunun yardımını görür. Selçuklu Sultan'ı Alaaddin, Ertuğrul Gazi'ye Söğüt ve Domaniç'i verir. Osmancık'ın, bey olmasından sonra da Kayı'nın Selçuklu Devleti'ne olan bağlılığı devam eder.

1.3. Kart Karakterler/ Hasım Kahramanlar/ Yıkıcı Karakterler

Romanda olumsuz yönleriyle öne çıkan ve başkahramanın gelişimini engelleyen kişidir. Kart karakterler, kora şemasında karşıt güç/değer grubunda yer alır. Bunlar, ahlaki değerler bakımından olumsuz kişiliklere sahiptir. Bu karakter, tek bir özelliğin sembolü olan kişilerdir. "Her şeye rağmen tabiattaki esas niteliklerini muhafaza ederler ve değişmezler. Bu tür roman kahramanları yalın kat bir kişiliğe sahiptirler ve daha çok hedef objeye varması engelleyen karşıt güç gurubundadırlar" (Korkmaz, 1997: 300). Kart karakter, eserde içinde

birden fazla olabilir. "Tek özelliği başkarakterin karşısında, başkaraktere uzak, başkarakterin değerlerini yıkmak için bekleyen bir kişi olmasıdır." (Şahin, 188). Asıl kahramanın karşısında genellikle kart karakter/ler bulunur.

Osmancık romanında öne çıkan kart karakterler Dündar Bey, Kalanoz, Aya Nikola, Al Zahid, Papaz ve Nikeforos'tur. Bunlar başkişinin hedefine ulaşmasını engellemeye çalışan kişilerdir. "Nitekim Osmancık, gerek iç dünyasında fiziksel ortamda mücadele halinde bulunduğu bu güçleri yendikten sonra hedefine ulaşır." (Burcu Yılmaz, 2005: 235). Osmancık, bir anlamda kendisinin gölge kişiliklerini mağlup edip gerçeklerle karşılaşarak kimliğini, kişiliğini oluşturur.

Dündar Bey

Osmancık'ın amcası olan Dündar Bey, yetmişe yakın yaşlarda olmasına rağmen dinç bir görüntüye sahip olup Ertuğrul Bey Gazi'den sonra beyliğin kendi hakkı olduğunu düşünür. O, sürekli olumsuz tavır ve sözleriyle dikkatleri çeker. Osmancık'ın, bey olarak seçilmesini kabullenemeyen Dündar Bey, hırs ve nefret dolu bir şekilde görülür.

Kalanoz

Kalanoz, Karaca Hisar tekfurunun oğlu olup Türklerden nefret eden birisidir. Osmancık'ın hayatını kurtardığı Kalanoz, yine de Osmancık'a olumsuz bakar. "Kalanoz Osmancık'ın yüzleşmekten kaçtığı, bu yüzden de kontrol edemediği kara güçlerini temsil etmektedir. Kalanoz, Osmancık'ın gölge yönlerinin kişileşmiş halidir. Ede Balı, bu gerçeklerle yüzleşmesi için Osmancık'a telkinlerde bulunur:" (Burcu Yılmaz, 2005: 235).

> *"Kalanoz dediğin kimdir bilir misin? Bilmiyorsun. Bir Kalanoz vardır, bir de Kalanoz vardır. Öfken ve gururun ikisini bir sanıyor... Kolayı budur da ondan. Öteki Kalanoz o göremediğin, anlayamadığın Kalanoz senin gücünü aşar da ondan. Öteki Kalanoz canlı değildir de ondan. Öteki Kalanoz bambaşka bir dâvâdır, Osmancık."* (s. 20).

Osmancık'taki kart karakterler, karşıt güç tarafında yer alarak başkişinin hedefine ulaşmasını engellemeye çalışır. Bunlar genel olarak maddiyata önem veren yozlaşmış kişilerdir.

1.4. Fon Karakterler/ Dekoratif Kişiler

Fon karakter, romanda olaylar üzerinde önemli bir etkisi olmayan derinliği en az olan kişilerdir. Bu karakterler "dekoratif unsur niteliğinde kahramanlar" (Aktaş, 2000: 38) olarak değerlendirir. Fon karakterler sadece anlatılan olay,

durum, kahraman, zaman ve mekânın daha gerçekçi ve tabii bir görünüm kazanabilmesi için lüzumlu olan sosyal atmosferi sağlamakla yükümlüdürler (Çetişli, 2004: 71).

Tarihi bir konunun ele alındığı *Osmancık*'ta fon karakterlerin önemli yeri vardır. Özellikle diğer kişilerin daha iyi tanıtılmasında ve temanın belirginleşmesinde bu kişilerin de rolü vardır. Romanda fon karakterler olarak savaş sahnelerindeki kişiler, göç edenler ve Ede Balı'nın tekkesinde yaşayanlardır. Eserde Süleyman Şah, Aykut Alp, Saltuk, Sungur Tekin, Akça Koca, Samsa Çavuş, Hüsamettin Turgut, Göç halkı ve dervişler fon karakterlerdir.

Göç Halkı (Aşiret)

Osmancık'ın, Sivrikaya'da Ede Balı'nın sözleriyle yaşamaya başladığı çatışma, Dursun Fakı'nın cümlesi, Harlak'taki dervişin yaşayışı ve ifadeleri, Aykut Alp'in açıklamaları ve kılıç meselesiyle giderek daha da büyür. Çatışmanın getirdiği değişim sürecinin halkalarından birisi de, göçün oluşturduğu insanlardır. Kışın Söğüt'e inen, yazın da Domaniç yaylasına çıkan göç halkı, yavaş yavaş Osmancık'ın nazarında farklı bir anlam kazanır. (Tarakçı Gül, 2011: 76).

Dervişler (Abdallar-Erenler)

Genel olarak Uruz Derviş'in şahsında temsil edilen dervişler, Osmancık'ın beylik sorumluluğunu almasında isimleri geçer. Bunlardan bazıları Bican Abdal, imam Yahşı Fakı, Emren Eren, Kumral Abdal ve Yasin Derviş'tir.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarını anlatan *Osmancık* romanında kişiler dünyası oldukça geniştir. Romanda tematik ve karşıt gücün çatışması önemli yer tutar. Entrik kurgunun merkezinde yer alan Osmancık başlarda hercaî gönüllü, sabırsız ve tek kişilik dünyasında özgürce davranan, kendisine aşırı güvenen, dürüst, mert ve açık sözlü biridir. En küçük kardeş olmasına rağmen Kayı boyuna bey olabilecek özelliklere sahiptir. Osmancık'ın değişime uğrayarak Osman Bey'e dönüşmesi ile Kayı boyunun beyliğe ve devlete geçiş süreçleri paralellik gösterir. Osmancık'ın değişim ve bilinçlenme sürecindeki en önemli iki isim Şeyh Edebalı ve Malhun Hatun'dur. Ede Balı, Osmancık'ın gücünü nasıl kullanacağını anlatır, Malhun Hatun ise onun nefsini kontrol etmesinde ve sabrını ortaya çıkarmasında önemli

Tematik güçte yer alan diğer şahıslar genel olarak başkişiyi destekleyen, onun gelişimi tamamlayan kişilerdir. Ertuğrul Bey Gazi, Dursun Fakı, Derviş Uruz, Kumral Abdal, Aykut Alp, Gökçe Bacı, Gündüz Bey ve Mihail Kosses bunlardan birkaçıdır. Karşıt güçte ise Kalanoz, Al Zahid, Aya Nikola, Papaz, Ni-

keforos vb. isimler yer alır. Olumsuz özellikleriyle öne çıkan Kalanoz, Al Zahid, Aya Nikola, Papaz ve Nikeforos ise karşıt güçtedirler. Ayrıca, tekfurlar da karşıt güçte yer almakta olup sinsi, çıkarcı, şeref yoksunu kimselerdir.

Osmancık romanındaki kişiler dünyası aşağıdaki tabloda verilmiştir:

OSMANCIK	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIT DEĞERLER
KİŞİLER	Osmancık, Ede Balı, Malhun Hatun, Ertuğrul Bey, Mihail Kosses, Akça Koca, Sungur, Konur Alp, Gazi Rahman, Gökçe Bacı	Kalanoz, Al Zahid, Aya Nikola, Nikeforos, Dündar Bey, tekfurlar.

Tabloda da görüldüğü gibi ülkü (kurucu) değerlerde yer alan kişiler olumlu özellikler taşır. Özellikle soy ülküsüne bağlı, sabırlı, azimli, törelere saygılı, adaletle hareket eden, eşitlikten yana, kahramanlık duyguları yoğun ve yardımsever kişilerdir. Karşıt (yıkıcı/hasım) değerlerde yer alanlar ise hırslarının esiri, sabırsız, gururlu, bencil, nefislerine düşkün, öfke dolu kişilerdir. Romandaki tematik güç ile karşıt gücün çatışması bir nevi iyiler kötüler çatışmasıdır.

Tarık Buğra, romanın muhteva unsurlarını ve kişileri daha iyi verebilmek için sembollere de yer verir. Sembolik manada Zümrüd Anka, rüya, Kaf Dağı, ney, çınar ağacı, badem ağacı, kılıç, Sivrikaya, tekke, İslami unsurlar, karşıt güçteki dipsiz uçurum, kış güneşi, uyku, kilise, Hıristiyan âlemi ile tezat teşkil eder. Yazar, bu sembolik anlatımları zaman zaman kişilerle de ilişkilendirerek irdeler.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

BUĞRA, Tarık(1999), **Osmancık,** Ötüken Neşriyat, İstanbul.

BULUT, Yıldıray (2014), "Tarık Buğra'nın Romancılığı", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Doktora Tezi, Ankara.

BURCU YILMAZ, Ebru (2005), "Tarık Buğra - İnsan ve Eser", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Doktora Tezi, Elazığ.

COŞKUN, Sezai (2002), "Tarık Buğra'nın Eserlerinde Sosyal Meseleler", **Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

ÇETİN, Nurullah (2012), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap Yay., Ankara.

ÇETİŞLİ, İsmail (2004), **Metin Tahlillerine Giriş-2, Hikâye-Roman-Tiyatro**, Akçağ Yay., Ankara.

DALAR, Tuba (2014), "Karakter Sentezleyici Bir Roman Olarak Osmancık'ta Yapı Unsurları", **Dergi Karadeniz**, Sayı 23.

DOĞAN, Mehmet Can (2003), **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce V: Muhafazakârlık**, (Edit. Ahmet Çiğdem), "Tarık Buğra", s. 544-545, İSAM, İstanbul.

KARABULUT, Mustafa (2013), "Roman Tekniği Bakımından Cengiz Aytmatov'un 'Dişi Kurdun Rüyaları' Romanı", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, C.12, S. 43, s. 145-165.

KOLCU, Ali İhsan (2008), **Cumhuriyet Edebiyatı II - Hikâye ve Roman**, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

KORKMAZ, Ramazan (1990), "Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf", **Fırat Üniversitesi Dergisi**, C. 4, S.2. s.173-186.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Y.K. Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler", **Scholarly Depth and Acuracy-Lars Johanson Armağanı,** Grafiker Yay., Ankara.

STEVİCK, Philip (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2007), "Roman Tekniği Bakımından Yaban", **e-Journal of New World Sciences Academy**, V. 2, N 3., s. 179-196.

ŞAHİN, Veysel (2015), "Kahramanın Sonsuz Yolculuğunda 'Osmancık'ın Simgesel Halleri", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 25, S. 2, S. 109-121.

ŞAHİN, Veysel (2017), "Refik Halit Karay'ın 'İstanbul'un Bir Yüzü' Romanında Yapı", **Researcher: Social Science Studies**, C. 5, S. 8, s. 266-292.

TARAKÇI GÜL, Ümmü Gülsüm (2011), "Tarık Buğra'nın Türk Tarihinde Kuruluşu Konu Alan Romanlarındaki Başkişilerin Yaşadıkları Değişim Olgusu", **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Doktora Tezi, Samsun.

TUNALI, Yağmur (1984), "Osmancık Üzerine Tarık Buğra ile Bir Sohbet", **Töre**, S. 154, Mart, s.47-49.

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Gökşen YILDIRIM**

GİRİŞ

1980 sonrası Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Latife Tekin, Kayseri'nin Bünyan ilçesine bağlı Karacafenk köyünde doğmuştur. Toplamda sekiz romanı (*Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin Çöp Masalları, Gece Dersleri, Buzdan Kılıçlar, Aşk İşaretleri, Ormanda Ölüm Yokmuş, Unutma Bahçesi, Muinar*) bulunan yazarın ilk dönem romanları, Karacafenk köyünde geçirdiği çocukluk anılarından önemli oranda beslenmektedir. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladığını, okulun da evlerinin erkek odası olduğunu belirten Latife Tekin, Karacafenk'te sedirlerin altında cinler ve perilerin yaşadığını, çocukluğunun da bu cinler ve periler arasında geçtiğini, gizlice onların derneğine girerek evlerini gezdiğini ve düğünlerine gittiğini, dillerini, oyunlarını öğrendiğini ifade eder (Özer, 2005: 22) ve böylece ilk dönem romanlarında çokça kullandığı halk anlatıların kaynağını da açıklamış olur.

1983 yılında yayımlanan *Sevgili Arsız Ölüm*, yazarın ilk kitabıdır. Yazar, bu romanı ile Türk edebiyatında "büyülü gerçekçi" anlatımın ilk örneğini vermiştir denebilir. Latin Amerika kaynaklı bir anlatım tarzı olan "büyülü gerçekçilik", Latife Tekin'in klasik romanın kalıplarını kırma isteğine uygunluk gösteren bir tarzdır. Büyülü gerçekçilik, fantastik edebiyattan farklı olarak gerçek ile gerçek dışını birbirinden ayırmaz, aksine olağanüstülüğü gerçek yaşamın bir parçası olarak, olağan bir şekilde sunar. Bu tarzda yazılmış metinler; gerçek ile gerçek dışının, büyü/fantezi ile gerçeğin, hayat ile ölümün, din ile din

* Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

dışının yadırganmadan birlikte yer aldığı melez/leştirilmiş metinlerdir. Bu metinler için modern masal ifadesi de kullanılabilir. Büyülü gerçekçi romanlar, her şeyden önce kurgusal olarak gerçekçi romanlardan ayrılmaktadır, gerçekçi romanlardan farklı olarak bu romanlarda zaman ve mekân belirsizdir; kişilerin karakter/ruhsal analizi yapılmadığı gibi davranışlarının nedenlerine de yer verilmez. Karşılıklı konuşmalara da çoğunlukla yer verilmeyen bu tarz romanlarda destan, masal, efsane ve mitler gibi geleneksel anlatılardan istifade edilir. Latife Tekin de böylesi bir anlatım tarzını seçerek romanın anlatım olanaklarını zorlamak istemiştir. Çünkü o, romanı bütünüyle inkâr etmese bile özellikle klâsik romanın halkımızın kendi bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini söyleyerek klasik roman tarzında yazmak istemediğini; halkın dilinden, yaşayışından yola çıkarak ve kendi halk edebiyatımızı temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabası içerisinde olduğunu açıkça ifade etmektedir. Yazara göre *Sevgili Arsız Ölüm* de bu yeni arayışın bir ürünüdür (Tekin, 1983: 5). Bu yeni arayışta Tekin'in en büyük dayanaklarından biri de Gabriel Garcia Marquez'dir. *Sevgili Arsız Ölüm* teknik açıdan Marquez'in *Yüzyılık Yalnızlık* romanı ile önemli benzerliklere sahiptir. Yazar, bu benzerliği ve etkileşimi ifade etmekten de çekinmemektedir. Tekin'e göre göbeği cinlerle kesilmiş bir kızın (kendisi), Marquez'den etkilenmemesi tuhaftır. Kafasının içindeki roman anlayışı konusunda Marquez'in anlatısı ona arka çıkmakta (Karaosmanoğlu, 1984: 84), yol açmaktadır (Özkırımlı, 1984: 6).

1980 sonrası Türk romanında çokça işlenen köyden kente göç, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün de birincil temasıdır. Ancak bu roman, konuyu ele alış tarzı ile bu konuda yazılmış diğer romanlardan ayrılmakta ve toplumcu gerçekçi anlayışa yeni bir açılım kazandırmaktadır. Bazı eleştirmenler tarafından Türk romanına yeni bir soluk getirdiği ifade edilerek övülen, bazı eleştirmenler tarafından da fantastik ve masalsı unsurların çok kullanılması dolayısıyla eleştirilen (Moran, 1998: 75) *Sevgili Arsız Ölüm*, toplumcu gerçekçi açıdan "pırıltılı bir tekzip" (İlhan, Kızım Latife, 80) olarak değerlendirilmektedir ve Türk romancılığının ezber bozan örneklerinden biridir (Özcan, 2015: 221).

Sevgili Arsız Ölüm'de dikkati çeken bir diğer önemli nokta da yazarın üslubu ve kullanılan dildir. Mizahi yönüyle de öne çıkan bu masalsı romanda kullanılan dilin bir karakteri vardır. Halk söyleyişleriyle ve halkın söz dağarcığı ile beslenen anlatıda yazarın gözlem gücündeki zenginlik ve ayrıntıları kavrama/kullanma yeteneğinin etkisi büyüktür (Gümüş, 1991: 111) ve bunlar Tekin'in başarısı olarak değerlendirilmektedir.

Tahmini olarak 1950'li yıllar ile 1980 arasındaki yaklaşık yirmi beş otuz yıllık bir süreyi kapsayan romanda Aktaş ailesinin, ismi sonradan Akçalı olarak de-

ğiştirilen Alacüvek köyünden denize kıyısı olan büyük bir kente (muhtemelen İstanbul) göçü ve göç sonrası kent yaşamı ile olan çatışmaları anlatılmaktadır. Roman genel olarak iki bölümden oluşur: Birinci bölümde Aktaş ailesinin ve Alacüveklilerin köy yaşamına yer verilirken ikinci bölüm kent yaşamına ayrılmıştır.

Yazar, köy-kent ikilemini bildik kalıplar ve çatışmalar üzerinden işlemez. Bir yönüyle köylü insanın kent çıkmazına eğilirken diğer yandan modern dünyanın köydeki algısına yer verir ve konuya bütünsel olarak yaklaşır. Yazar, hem teknik hem de üslup açısından *Sevgili Arsız Ölüm* ile romanımıza farklı bir tarz kazandırmış olur. Romanda köyden kente göç ile birlikte, kent ilişkisizlikleri, işsizlik, yoksulluk, mafyalaşma, kaçakçılık, hırsızlık, cinsiyetçilik, din istismarcılığı ve fanatizm gibi alt temalar da kendine yer bulur.

1. Romanında Kişiler Dünyası

Sevgili Arsız Ölüm'de büyülü gerçekçi roman anlayışına uygun olarak yazar, kişilerine bireysellik kazandırmaktan özellikle kaçınır ve karakter geliştirmez. Egemen roman anlayışından farklı olarak iç monolog/bilinç akışı gibi modern tekniklere, ruhsal çözümlemelere, karşılıklı konuşmalara yer verilmeyen romanda kişiler, davranışlarıyla/yapıp etmeleri ile öne çıkarlar. "Tekin'in anlattığı insan, bireysel ve duygusal olgunluğa erişemediğinden, karakter düzeyinde ele alınmaz. Bu insan, üretici, yaratıcı, deneyim biriktiren değil de, içi şu ya da bu şekilde doldurulabilen ve karikatürize edilmiş bir kalıp gibidir." (Akerson, 1984: 65. Aktaran Seyit Battal Uğurlu, 2008: 168). Kişilerin ruhsal çözümlemeleri ile birlikte fiziksel özelliklerinin de belirtilmediği romanda bazı kişiler olağanüstü özelliklere sahiptir ve roman kişilerince bu durum yadırganmamakta, normal karşılanmaktadır. Semih Gümüş'e göre bu kişiler; "dışsal gerçeklik içinde yaşanan çatışmaların ürünü olarak doğmadıkları gibi, bir türlü kanlanıp canlanamazlar. İlk çizildikleri zamanki şaşırtıcılığını ve çarpıcılığını iç ilmeklere dönüştürecek kişilik yapısı edinemezler. Bir çırpıda oluşturulup, primitif halleriyle, kendi başlarına bırakılırlar." (1991: 110).

Genel olarak iki bölümden oluşan romanda birinci bölüme Aktaş ailesi ile birlikte Alacüvekliler ve yaşamları da konu edilir. Ancak köyden kente göç ile başlayan ikinci bölümde yazar, daha çok evin içine odaklanarak Aktaş ailesinin üyeleri üzerinde yoğunlaşır. Bu noktada roman pek çok anlatı parçasından oluşmakta ve her ne kadar bu parçaların birbirine bağlanması aynı oranda başarılı olmasa da anlatıyı zenginleştirmekte, ara öyküler sunmaktadır.

1.1. Başkişi:

Sevgili Arsız Ölüm romanında Atiye, anlatının tamamında ve neredeyse tüm olaylarda etkin bir kişi olarak öne çıkarılsa da romanın başkişisi olma ayrıcalığını Dirmit üstlenir. Roman her ne kadar birey eksenli olmasa da Dirmit'in kendini gerçekleştirme sürecini aktarır. Otobiyografik etkilerin güçlü olduğu romanda Dirmit, Latife Tekin'in kendisidir, denebilir. Anlatının gelişimine bakıldığında da Latife Tekin'in hayat öyküsüne benzer şekilde Dirmit'in yazarlık sancılarının konu edildiği, alt metinde bir yazarlık imgesinin belirdiği görülecektir. Ancak gayrişahsi bir anlatı olmasa da *Sevgili Arsız Ölüm*'de yazarın mesafe kontrolünün iyi olduğu söylenebilir.

Dirmit, Huvat ile Atiye'nin beş çocuğunun dördüncüsü olarak Alacüvek'te dünyaya gelir. Aktaş ailesinin çocukları arasındaki en farklı kişi Dirmit'tir. Herkesin birbirine benzediği Aktaş ailesinde Dirmit, soruları, sorgulamaları ve arayışıyla, arayışa bağlılığıyla diğerlerinden ayrılır. Aslında bu ayrılık ve başkalık, onun kendini bulma ve kaderini aşma yönünde diğerleriyle didişerek kendine doğru yaptığı bir yürüyüş tarzıdır. Bu açıdan da bir yanıyla uyumsuz olan Dirmit "homo discours"tur (İnam, 2009: 111). Ancak bu başkalık abartılarak somut bir zemine de oturtulmuş, "Dirmit, şaman yetilerine sahip cinli, perili bir kız olarak tanıtıl(mıştır.)" (Tiken, 2015: 154). Daha anne karnındayken Atiye'nin annesinin sesiyle "Ana! Ana!" diye seslenerek (s. 14) farklı bir çocuk olacağının sinyallerini verir. Bu olay karşısında dişleri kilitlenerek baygınlık geçiren Atiye'ye çare olması için Cinci Mehmet çağrılır. Cinci Mehmet, anne ile ilgilendikten sonra "Doğacak çocuk eksik doğmazsa, başına gelmedik kalmayacak, a-ha" (s. 14) diyerek hamur tahtasına bir çentik atar ve gider. Cinci Mehmet'in sözlerinden ve attığı çentikten bu yana Dirmit, özellikle Atiye'nin en büyük korkusu hâline gelir ve böylece Dirmit, daha doğmadan korku ve olumsuzlukla belirlenmiş olur. Anlatının ilerleyen kısmına bakıldığında da bu belirlenim ve farklılığın hız kesmeden devam ettiği görülecektir.

Cinci Mehmet'in çentiği ile ailenin korkulu rüyası hâline gelen Dirmit, her hâli ile ötekilerden farklıdır. Aile içerisinde konuşabileceği, anlaşabileceği, duygudaşlık yapıp paylaşımda bulunabileceği biri yoktur, başta annesi olmak üzere diğer aile üyeleri tarafından da baskılanmaktadır. Aile üyelerinin tamamında iletişimsizlik hâkimken bu iletişimsizlik Dirmit noktasında en üst seviyeye ulaşmıştır. Onun bu kalabalıkta ciddi duygusal yoksunlukları vardır. Özellikle kalabalık sayılacak ailesi içerisindeki yalnızlığı, Dirmit'i insan dışı varlıklarla iletişim kurmaya yöneltmiştir. İnsanlarla sağlayamadığı iletişimi kuşlar, evlerinin önündeki tulumba, güller, taşlar, güvercinler, rüzgâr, kuşkuş otu ve kar gibi unsurlarla gerçekleştirir. Dirmit'in bu unsurlara yönelişi, yetersizlik duygusu ve savunma refleksinden başka bir şey değildir, insanlardan bir kaçış

ve varlığını kurmaya yönelik güçlü bir sığınıştır. O, bu unsurlarla kendisine kendisini olduğu gibi kabul ettirdiği bir dünya kurar ve kendini diğerlerinden koruyacağı bir ara bölge yaratmış olur. Özellikle kent hayatında bu unsurlar, onun kendisi ve geçmişi ile arasında oluştuduğu güçlü bağın sembolü hâline gelir. Bu semboller, aslında onun dünya ile uzlaşmak için bulduğu birer araç ve onu kendini kurmaya yönelten bir iç sestir. Özellikle parkta bulduğu kuşkuş otu, onun nasıl davranması gerektiğini söyleyen, yönlendirici ve koruyucu içsel bir anne/rehber imgesidir. Bu ot ona, kent hayatında ve şehri kavrama noktasında rehberlik etmekte, benliğini yeniden kurmasına yardımcı olmaktadır;

> *"Kuşkuş otu ona akıl verdi. Kitap okursa bir dolu şey öğrenebileceğini söyledi. Dirmit kuşkuş otuna okuldaki kitaplıktan söz etti. Ama utandığı için gidip diğer çocuklar gibi, orada kitap okuyamadığından yakındı. Kuşkuş otu Dirmit'i karşısına aldı. Ona utanırsa hep çok az şey bileceğini anlattı. Utanmaması için onu tembihledi."* (s. 95).

Dirmit, yalnızca aile arasında değil köyde ve kentte de ayrıksılığı ile dikkat çekmektedir, gerek köyde gerekse kentte yaşadığı ortamla ve kişilerle sürekli bir çatışma içerisindedir. Ailesinden kimse ile doğru dürüst iletişim kuramayan Dirmit'in köyde kaldığı süre içeresinde bir arkadaşı da yoktur, kentte yaşıtları ile karşılaşması da annesinin baskıları sebebi ile sorunlu bir şekilde gerçekleşmiştir;

> *"Köyün çocukları, eski ağılın içinde salıncak kurup yemliklerde saklambaç oynarken, Dirmit, Atiye'den gizli, defterini karnına sokup, karlara bata çıka okulun yolunu tuttu."* (s. 57).

Köyde kimse kızını okula göndermezken Dirmit, okula devam eden tek kızdır ve böylece diğerlerinden ayrılmaktadır. Öğretmeni ile arasında özel bir bağ bulunan Dirmit, öğretmenin köyden ayrılması üzerine her yerde öğretmenini arar ve sonunda öğretmeninin bir cin olduğuna karar verir. Onu yerin yedi kat altındaki evinden yeryüzüne çıkarmak için de onu/cinleri kızdırmaya karar verir. Bu sebeple de;

> *"Köyde duvar dibi, kapı önü, küllük koymadı, neresi aklına düştüyse oraya gidip besmelesiz işedi. Cinlerin yedi kat altından, olsa olsa karınca deliklerinden, köstebek yuvalarından, topraktaki çatlaklardan çıkacaklarını düşündüğünden, köyde karınca deliği, köstebek yuvası, toprak çatlağı bırakmadı, sağa sola ocak kurup su kaynattı. Deliklerden içeri kaynar*

sular boşalttı. Cinleri iyice kızdırmak için sabahtan akşama kadar kuyu taşladı. Taşladığı kuyuların başına gelip alsınlar, öğretmenine onu aradığını haber versinler diye saçlarından yolduğu tutamları bıraktı." (s. 58-59).

Toplumsal kabulleri reddederek cinlere kafa tutması, aslında geleneksel kalıplara ve korku kültürüne başkaldırmak, varlığını radikal bir şekilde ortaya koymaktır. Ancak Dirmit'in farklılık atılımı içinde yaşadığı toplum tarafından sert bir şekilde cezalandırılır. Köyün başına uğursuzluk getireceği endişesiyle ve "Kişner Oğlan" diye bilinen cini köye musallat etme bahanesiyle köylüler Dirmit'in arkasından sayıp söverler, onu taşlarlar ve son olarak lanetleyerek tamamen dışlarlar. Köyde hiçbir çocuk Dirmit ile arkadaşlık etmez. Sadece köyün çocukları değil kardeşleri bile Dirmit ile konuşmaz. Annesi tarafından da ambar odasına kapatılarak diğerlerinden ayrılan Dirmit, cinlerin ve perilerin olağan karşılandığı, âdeta günlük yaşantının bir parçası hâline geldiği Alacüvek'te ve Aktaş ailesinde "cinli kız" (s. 64) olarak dışlanır ve ötekileştirilir. Bu ifade, ayrıksılığının ve ötekiliğinin sözel imidir.

Dirmit'in şehre taşındıktan sonra da arkadaş edinme konusunda sorunlu olduğu görülmektedir. Başlarda sokakta oynayan çocukların arasına katılamayan Dirmit, okulda da çocukların dalga konusu olur. Zamanla yanında oturan "iri yarı sarı kızla" (s. 79) arkadaş olur ve zamanla onun gibi davranmaya başlar. "Ondan kopya çekmeyi, derste kâğıtlara çıplak kadın resimleri yapıp oğlanlara göstermeyi, oğlanlarla öpüşmenin ayıp olmadığını öğrendi." (s. 79). Atiye bu kızın büyüyünce orospu olacağı içine doğduğu için (s. 79) Dirmit'in tek arkadaşı olan bu kızla konuşmasını, görüşmesini yasaklar. Dirmit uzun bir zaman sonra "ucundan tüller, yapma kirazlar sarkan hasır şapkalı, etekleri dizinin iki karış üstünde Aysun diye bir kızla" (s. 136) arkadaş olur. Zamanla da onun gibi giyinmeye ve onun gibi davranmaya başlar. O tüm bu girişimleri ile kendini ararken annesi Aysun ile görüşmesini istemez ve birçok kez ona "Aysun dayağı" (s. 136) atar. Ancak annesinin bu tutumu, onu Aysun'dan uzaklaştırmak yerine, onu Aysun'a daha da yaklaştırır ve annesi ile inatlaşır. Atiye, kızını Aysun'dan ayırmak için Azrail'in ona Aysun kılığında göründüğünü söylemekten bile geri durmaz. Sonunda Seyit'in Dirmit'i Aysun yüzünden tartaklamasından sonra Dirmit, Aysun ile görüşmeyi bırakır, ancak düşlerinde Aysun ile konuşmayı da sürdürür.

Romandaki en güçlü çatışma Dirmit ile annesi Atiye arasındadır. Atiye, kızının çocukluk ve genç kızlık zamanlarını korku ve evhamları ile karartmış, onun kendisini gerçekleştirmesine fırsat vermemiştir. Özellikle anne rehberliğine ihtiyaç duyulan ergenlik süreci annesinin kısıtlayıcı ve korkutucu uygulamaları ile trajediye dönüşürken beden imgesinin Dirmit nezdinde belirişi bir

soruna dönüşmüştür. Dirmit'in kendisiyle, kendi bedeniyle bütünleşememesinin, kadınlık rolü ile uzlaşamamasının sebebi, annesinin onu ergenliğe dair olumsuz yönlendirmesidir;

> *"Ona yakında genç kız olacağını duyurdu. Artık kışları herkesin içinde yıkanamayacağını, sokakta oyun oynamayacağını, erkek kardeşleri ile koyun koyuna yatamayacağını, hatta onlarla tek başına evde kalamayacağını, Dirmit'e bildirdi. Onu evin içinde Nuğber'le bir girip çıkması için tembihledi. Dirmit annesinin söylediklerini ağzı bir karış açık, hayretle dinledi. 'Niye kız?' diye korkuyla inledi. Atiye genç kızların soru sormasının ayıp olduğunu söyledi. (...) Ama Dirmit annesini dinledikçe korkudan bayılacak hâle geldi. Tir tir titremeye başladı. O, titrerken Atiye bu defa nasihate başladı. Genç kızların fazla konuşmasının iyi sayılmadığını, bacaklarını uzatıp oturmalarının ayıp olduğunu saydı döktü."* (s. 134).

Atiye'nin Dirmit'i yönlendirmesinde sevgi değil egemen olma duygusu hâkimdir. Şehre taşınmalarının akabinde annesi Dirmit'in saçlarını kökünden kesmiş, köyden geldiğinden beri üzerinden çıkarmadığı pazen elbisesi annesi tarafından bir gece gizlice yırtılıp atılmıştır (s. 77). Dirmit'in pazen elbisesini üzerinden çıkarmak istememesinin altında kendini kaybetme korkusu yatmaktadır. Annesinin bu zorba tavrı ise onun varlık alanına müdahaledir, yaşamının işgal edilişinin göstergesidir, ayrıca çocukluğuna, köyüne ve dolayısıyla kendine dair anılarının elinden alınmasıdır. Geçmiş/çocukluk ile bağın kopması, süreklilik duygusunu kesintiye uğratır ve en ciddi etkilerini Dirmit ile ortaya koyan köyden kente göçün sıkıntılarını boyutlandırır. Annesinin ve onun telkini ile diğer aile üyelerinin Dirmit'in yaşamına yönelik işgali saçları ya da elbisesi ile sınırlı değildir. Boyalı çamuru, radyosu, kitapları ve şiir defteri ailesi tarafından elinden alınmış, Dirmit'in kendini kurmaya yönelik bütün atılımları, varoluş olanakları özellikle annesi tarafından boşa çıkarılmıştır. Böylece de annesinin -psikolojideki iyi memenin- yerini canlı cansız çeşitli varlıklar almıştır. Bu varlıklar annesinin yapamadığını yapar; onu karşısına alır, dinler ve makul çözümlerle ona yön verir. Dirmit'in aslında arzuladığı şey kayıtsızca sevilmektir; çünkü aradığı sevgiyi aile arasında ve arkadaş çevresinde bulamamaktadır. Köydeyken kendisinden yaşça büyük Elmas'a olan sevgisinin ve ilgisinin sebebi de aslında bu sevilme ve olduğu gibi kabul görme arzusudur. Ancak annesi Dirmit'in Elmas ile görüşmesini istemez ve kızını Elmas'tan ayırmaya çalışır. Dirmit, Elmas'ın ona yaptığı bez bebeği ve oyalı mendili bir kenara bıraksa da "Elmas'ın kendini kucağına alıp sevmesini, okşaya okşaya saçlarını taramasını aklından çıkarama(z.)" (s. 56).

Şehirdeki tek odalı evlerinde Dirmit, kendi mahremiyet alanını inşa edemez, kendisi için özel olan bütün eşyalarını saklar. Bir yandan evin mekânsal yetersizliği diğer yandan aile üyelerinin tavırları aile içi iletişimsizliğin sebebi olur. Aile ilişkisinin inşasında bu noktada evin rolü de vardır. Dirmit ile Mahmut, ergenlik çağlarında anne babaları ile Halit ve Zekiye'nin cinsel yaşamlarına tanıklık etmek zorunda kalırlar ki bu durum özellikle Dirmit'i derinden etkiler.

Annesinin ona ait her şeyi elinden almasından ötürü Dirmit, eğer somut olmayan bir şey ile ilgilenirse annesinden kurtulacağını düşünür ve şiir yazmaya karar verir, sözcüklere sığınır: "Dirmit o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılma bir sandalyenin üstünde oturdu." (s. 179). Canlı cansız varlıklarla sözcüklere sığınış, sevilme ve kabul görme (doyurulma/beslenme) arzuları sekteye uğrayan Dirmit'in iyi memenin yerine çeşitli unsurları koyması, simgesel bir değiş tokuş yapmasıdır. Şiir yazmak, onun için yaratma cesareti, özgürlük tasarımıdır. Dirmit, kendine sözcüklerden örülü bir dünya yaratırken aslında kendi güçsüzlüğünü sözcüğün gücü ile aşar. Bu açıdan şiir yazmak; onun kendini var etme, varlığını ailesi içerisinde radikal olarak ortaya koyma biçimidir. Şiirlerin içeriği romanda belirtilmese de ağabeyi Seyit'in okuduğu şiirleri anlayamaması Dirmit ile ailesi arasındaki duygusal ve düşünsel farklılığı ortaya oymaktadır. Şiir yazma konusunda yazar, alt tema olarak işlediği cinsiyetçi ayrıma da yer verir. Ağabey Halit, askerde yazdığı şiirleri herkese okuyup takdir toplarken Dirmit yazdıklarını saklamak zorundadır. Defterinin Seyit'in eline geçmesi üzerine de defteri yırtılıp atılır, Dirmit "Şiir senin neyine, kız!" (s. 182) diyerek baskılanır. Şiirleri ile ailesine ulaşamayan Dirmit ailesine uzunca bir mektup yazarak ulaşmaya çalışır, yani varlığını ailesine yazı ile açar, yokluğa ve yetersizliğe yazı ile direnir. Dirmit, yazıyı kişisel belleğin taşıyıcısı olarak kullanırken yazarın kendisi de toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak kullanır.

Tüm bunlara rağmen Dirmit, kardeşler arasında inatçılığı ile öne çıkar. Ailesinin koyduğu her yasak, onun duygularının ısrarla kışkırtıldığı bir direnç noktasına dönüşmektedir. İtaatsizliğin Âdem ile Havva'yı özgür kılması gibi (Fromm, 2001: 8) yasağa karşı geliş (itaatsizlik) de Dirmit'i özgürleştirecektir. Bu açıdan ailesinin tüm baskılarına rağmen sorgulamaktan ve aramaktan vazgeçmez, her yasakta yasaklanan nesneye daha kökten bir arzu ile bağlanır. Özellikle annesinin tüm karşı çıkışlarına karşılık kendini kuracağı yeni bir açıklık arar. Mahmut evin yönetimini ele geçirip herkesi kendisine kul köle edip bir hizaya soksa da bir tek Dirmit'e söz geçiremez (s. 197). Tek odalı evlerinde mahremiyet alanını kuramayan Dirmit'in tüm düşsel açılımları, ailesi tarafından engellense de o yine de düş kurmaktan, varlık alanını düşleriyle bes-

lemekten vazgeçmez. Bu inatçılığı ve öğrenmeye dair arzusu, ailesi ile aralarındaki duygusal farklılıklara düşünsel farklılıkları da ekler ve Dirmit ile ailesi arasında önemli düşünsel/ideolojik ayrılıklar baş gösterir. Evde sürekli olarak kız olmasına vurgu yapılarak soruları cevapsız bırakılan ve çeşitli düşünme ve davranış biçimleri kendisine çok görülen Dirmit, öncelikle bu cinsiyetçi ayrıma yönelik bir farkındalık yaşar. Kardeşi Mahmut'un bir kadınla birlikte olmasının duyulması üzerine "Niye ben de erkeğe gitmiyorum?" (s. 210) diye kafasına takar ve bunu Atiye'ye söyler. Dirmit'in bu konuyu annesine açması, aslında bu sorunun onun kafasını rastgele kurcalayan basit bir soru olmadığını, sorusunun arkasında önemli bir samimiyet ve düşünsel inanç yattığını göstermektedir. Bu radikal çıkış, Dirmit için oldukça önemli feminist bir argüman ve ailesi ile arasındaki düşünsel farklılıktır. Yine bu olayın öncesinde şiir defteri yırtılan Dirmit, köpek karının onu sokağa çağırması üzerine yoldaki bir eylemci grubunun içine karışır. Eylemin niteliği ile ilgili olarak detaylı bilgi verilmemesine rağmen yalnızca "Öğretmenler için..." (s. 183) ifadesi kullanılır ve sol bir eylem olduğu izlenimi uyandırılır. Eyleme katılan Dirmit, eylemi anlamasa ve bu eylem onun için yalnızca şiirlerinin yasını tuttuğu bir ayine dönüşse de bu eylem ile ailesi ile arasındaki ideolojik farklılığın altı çizilmiş olur; ayrıca uzamdaki bu hareket ile, yürüyüş eylemi ile, onun kendisini gerçekleştirmek için kendisine yaptığı yürüyüş, psikolojik hareket, imlenmiş olur. Atiye'nin ona yaptığı kızlık muayenesinden sonra da avazı çıktığı kadar bağıran Dirmit'in sesinden "Evin duvarları yerinden oyna(r). Tavandan un gibi tahta tozu yağ(ar.)" (s. 201). Dirmit'in sesinin evin duvarlarını yerinden oynatması da yine bu düşünsel farklılığın ve evdeki dağılmanın bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Kendisi de köyden kente göç etmek zorunda kalan ve bu göçü çocukluğunun "keskin bir acıyla ikiye bölünmesi" (Özer, 2005: 23) şeklinde değerlendiren Latife Tekin'in hayali "kenti kavrayabilmek(tir.)" (Tekin, 1984: 88). Aynı acı ve hayal, Dirmit için de geçerlidir. Dirmit, şehrin insanlardan sakladığı bir sırrı olduğunu ve amacının bu sırrı çözmek olduğunun romanın sonunda açıkça ifade eder. Şehri ve şehirdeki kendi varlıklarını evlerin pencereleri ve perdeleri üzerinden okumaya koyulur. Evlerinin damından seyrettiği birçok evin perdelerinin çekili olmamasına rağmen kendi perdelerinin daha hava kararmadan çekildiğini fark eder. Bu durumu önceleri anlayamasa da sonraları bu duruma kendince bir anlam verir. Perdeleri açık evlerin duvarlarında çiçekli kâğıtlar, tavanlarında rengârenk ışık saçan lambalar vardır (s. 234). Kendi evlerinin duvarlarında ise birbirleri için attıkları çentiklerin parmak izleri vardır ve perdeleri utançtan ötürü kapalıdır. Perdeler, Dirmit'in kenti/insanı okuma becerisidir. Evlerinin kapalı duran perdeleri ise yoksulluklarını ve aile içi iletişimsizliklerini/ mutsuzluklarını gizlemekte, ayrıca kentten farklılığı simgelemektedir. Bu

perdeler, ayrıca köyden kente göç etmek ve bir gecekondu mahallesine yerleşmek zorunda kalan Aktaş ailesinin duygusal ve düşünsel sınırlarını temsil eden bir nesnedir. Dirmit, pencerelerini sıkı sıkıya kapatan bu perdeleri sözcüklere sığınarak aşmak ister. Onun istediği, kendi perdelerini açmak ve bütün evlerin içini görebilmektir. Ailesine yazdığı mektubun bir kısmını damdan şehrin üstüne bırakması ve bu kâğıtların beyaz bir kuş gibi şehrin üstünde uçması da bu isteğini ve gelecekteki yazarlığını işaret eden bir olaydır. Cinci Mehmet'in romanın başlarında Dirmit için attığı çentik de aslında bu yazarlık düşünün ön işaretidir. Dirmit'in canlı cansız varlıklarla konuşabilme, şehrin sırrını çözme, öte dünyadan haber verme gibi becerileri "Annesinden tevarüs eden şamancıl yetinin yansımalarıdır." (Balık, 2011: 176) ve bu yetiler de aslında yazarlık düşünün bir parçasıdır. Çünkü yazar/şair az da olsa şamancıl yetilere sahip normal ötesi kişilerdir.

1.2. Norm Karakterler

Yazarın benimsediği değerler doğrultusunda tematik gücü temsil eden ve başkişinin eksik yönlerini tamamlayan bu kişiler (Korkmaz, 2015: 237), eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir, roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilirler (Stevick, 2004: 179). Başkişiyi tanımlayan, tamamlayan ve başkişinin "değerler dünyasını kurmasına ve kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan" (Şahin, 2011: 1564) kişiler olarak norm karakterler *Sevgili Arsız Ölüm*'de yoktur. Rüzgâr, kar, kuşkuş otu gibi çeşitli insan dışı varlıklar kişileştirilerek bu rolü üstlenir, Dirmit'in kendini gerçekleştirmesi doğrultusunda onu motive eder.

1.3. Kart Karakterler

Her ne kadar köyden kente göçü ve bu göçün sıkıntılarını merkeze alsa da *Sevgili Arsız Ölüm*, özelde Dirmit'in kendini gerçekleştirme macerasını konu edinir. Latife Tekin'in geçmişi ile hesaplaştığı ve geçmişini temize çektiği bu romanda başkişi olarak yer alan Dirmit dışındaki Aktaş ailesinin diğer üyeleri Dirmit'in kendini gerçekleştirmesine olumlu bir katkı sağlamaz, aksine varlık alanına sürekli bir müdahale ile onu engellemeye çalışırlar. Bu açıdan Atiye, Huvat, Halit, Seyit ve Mahmut romanın kart karakterler arasında değerlendirilecek kişileridir.

Atiye, Dirmit'ten sonra öykünün en önemli kişisidir ve anlatının merkezindedir. Dirmit dâhil öbür kişiler anlatıda yalnızca kendileri ile ilgili bölümlerde yer alırken ve sık sık sahneden çekilirken Atiye, hemen hemen her bölümde yer alır ve onsuz sahne yok gibidir. Bu açıdan Atiye başkişi değilse de bir tür

merkez kişidir (Moran, 1998: 89). Anlatıda çoğu kez Dirmit'ten çok daha etkili olan Atiye, aile bireylerinin öykülerinin birleşim kişisidir. Aile bireylerinin birbirleriyle ilişkileri dolaylı da olsa Atiye ile birebirdir. Ölümü ile romanın son bulması, onun roman için önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Romanda çatışmayı sağlayan en önemli kişi Atiye'dir, bu açıdan o, entrik kurguyu oluştururken romanı da okunur kılmaktadır. Tek boyutlu bir kişi olmasına rağmen romanın başında birkaç sayfa "tutarlı kimlik geliştirme" (Koçsoy, 2010: 95) özellikleri sergilediği ve zamanla bu tek boyutlu kişiliğe hapsedildiği anlaşılır. Şehirden getirdikleri ile köylüleri şaşkınlık içinde bırakan Huvat, son olarak yanında "yüzü alev alev yanan, başı kıçı açık, süt beyaz bir kadın" (s. 8) getirir. Bu kadın Atiye'dir ve Atiye, tüm köylülerce şaşkınlıkla karşılanır. Çünkü köydekilere benzemeyen bu kadın, onlara göre cinli ve uğursuzdur (s. 9). Önceleri köylülerce dışlanan ve ahıra kapatılan Atiye, sonraları köye uyum sağlama noktasında hiçbir zorluk çekmez;

> *"Az zamanda tandırda ekmek pişirmeyi, koyun kırkmayı, tezek yapmayı, kuzu emiştirmeyi, tavuk teleğiyle çocuk düşürmeyi öğrendi. Bir erişte döküyordu, inci gibi. Halı kertmekte köyün gelinlerini, kızlarını yaya bırakıı. Hatta ölü evlerinde ağıt bile düzmeye başladı. Derken ağzı da çevrildi. Aynı köylüler gibi konuşmaya başladı"* (s. 10-11).

Atiye'nin köye intibakı yüzeysel değildir. Erişte kesip halı dokumayı öğrendiği gibi ağıt yakıp köylüler gibi konuşmayı da öğrenir. Yalnızca fiili bir mevcudiyet ile köye bağlanmayan, köye kültürel olarak da uyum sağlayan Atiye, köyün geleneksel hafızasına sahip olur. Ancak tüm bu bağlanışa rağmen Atiye bazı özellikleri ile başlarda köylülerden yine de farklıdır. Her şeyi öğrenmesine rağmen yolda önüne bir erkek çıkınca durup erkeğe yol vermesini öğrenemez (s. 11). Ayıp karşılanmasına aldırmayıp kocasının adını dilinden düşürmeyen Atiye kocasına türküler yakıp herkesin içinde söyler;

> *"Köyün çocukları yağlı bir göğüslükle doncak gezinirken, çocuklarına garip garip şeyler giydirdi. Nuğber kız, köyün tozunun toprağının içinde başında kurdele, üstünde naylon elbise, ağzında yalancı memeyle gezindi. Oğlanlar ceviz ağaçlarının cin dallarına askılı pantolonlarla tırmandılar. Ellerinde renkli fırıldaklarla öküzün, eşeğin peşine düştüler. Bir yanda kuş lastiği, lampık, helheli bir yanda dolma top, su tabancası, şişirme, itin düdüğün naylon yapılmışı, çocukları şaşkına çevirdi. Üstüne üstlük anaları sabun diye bir şey icat etti. Onları iki güne bir derilerini yüze yüze yıkadı."* (s. 11).

Bu farklı uygulamalarla birlikte, kimse kızını okula göndermezken Atiye, Dirmit'i okula gönderir. Dirmit ile yazar arasındaki benzerlik Atiye ile Tekin'in annesi arasında da görülür. Kitabın arka kapağında da belirtildiği gibi Tekin, annesinin yüreği yaralı, garip bir kadın olduğunu, okuyup yazdığını, dikiş dikip iğne yaptığını, Kürtçe ve Arapça bildiğini, köylerine gelen çingenelere adını bilmediği yerleri ve insanları sorduğunu; annesinin geçmişini arayıp durmasının çocukluğuna bulaşan ilk acı olduğunu ifade eder (Özer, 2005: 22) ve bu ifadelerle ikili arasındaki benzerliğe dikkat çekilir.

Atiye'deki bu farklılıklar zaman içinde kaybolarak Atiye kırk yıllık Alacüvekli olur çıkar ve Atiye'nin farklılığı sadece bu anlatımdan ibaret kalır. Köylülerce sevilen ve saygı duyulan Atiye, aile içerisinde baskın bir kadındır. Özellikle köyden kente göç edilmesi ve bazı değerlerin çözülmesi ile ailesinin dağılacağı yönünde çok ciddi kaygıları vardır. Kocası Huvat'ın üzerine düşenleri yapmaması ile sorumluluk duygusu artan Atiye, aslında evi dağılmaya karşı koruyacak, parçalanmaya karşı koyacak bir iradedir. Kendisine böyle bir rol biçen Atiye, istediklerinin olmasını sağlamak (Huvat'ı eve bağlamak, Nuğber'i nişanlamak gibi) için muskalar yazdırır, büyüler yapar, dua-bedduayı etkin olarak kullanır ve şehre geldikten bir süre sonra da fal bakmaya, ona buna niyet tutturup rüyaya yatmaya başlar. Kızlarının ve gelininin saçlarını ördürmemek, elleri bacak arasına koyarak oturmamak, ayakta su içmemek gibi çeşitli hurafelerle aile içi düzeni sağlamaya çalışır. Atiye zaman zaman ölülerle de iletişim kurar, öldüğünü düşündüğü babası ile konuşur. Yer yer de gelecekten haber verir. Kızının arkadaşlık ettiği sarı saçlı iri yarı kızın gelecekte kötü yola düşeceğini bildirir.

Kocasına ve çocuklarına istediklerini yaptırmak için elinden geleni yapan Atiye'nin en ilginç yanı Azrail ile konuşması ve zaman zaman pazarlık yapmasıdır. Ailesi üzerinde iktidar kurmak isteyen Atiye, ölümünü kullanır. Öleceğini söyleyerek yataklara düşer ve ailesine isteklerini vasiyet eder. Bu şekilde Azrail ve ölüm Atiye'yi birkaç kez yoklar. Romanın adı olan *Sevgili Arsız Ölüm* de bu noktada anlam kazanır. Ölüm bir yandan Atiye'nin arzusu, diğer yandan kullandığı bir araç yer yer de kaçtığı bir durumdur. Ölümün sevgili ve arsız oluşu da bu sebepledir. Sevgilidir, çünkü Atiye'nin istekleri için araçtır; arsızdır, çünkü kaç defa yoklamasına rağmen Atiye'nin canını alamamıştır, Atiye her defasında bir yolunu bulup Azrail'i alt etmeyi başarmıştır (s. 143). Bu durum o kadar abartılıdır ki özellikle Huvat, karısının günün birinde ölebileceğinden bile şüphelidir. İstekleri doğrultusunda dini çıkarlarına uygun olarak yorumlamaktan ve ailesini Tanrı, Azrail ve ölüm ile korkutmaktan, baskı altına almaktan geri durmayan Atiye böylece kendisine ululuk atfeder. Yeminlerle yakında

ereceğini, kırklara yedilere karışacağını (s. 101) söyler. Bu noktada sınır tanımayan Atiye yalnızca Azrail'e değil Tanrı'ya da kafa tutar;

> *"Atiye yuvalarından oynayan gözlerini tavana dikti. Tanrı'ya isyan etti. 'Ben sana ne yaptım ki bir oğlumu bana göstermiyorsun,' diye bağırmaya başladı. Azrail, elini Atiye'nin ağzına dayayıp bir öfke ile onu susturdu. Biraz daha bağıracak olursa Tanrı'nın hışmına uğrayacağını, öbür dünyaya kâfir olarak göçeceğini Atiye'ye duyurdu. Ama Atiye göğsünden sırtına vuran sancının acısından Azrail'i duymadı. Allah'a, 'Varsan, oğlumu göster,' diye içinden bağırdı. Azrail'in ağzının üstüne kapattığı elini öfkeyle tutup çekti. (...) Azrail'in elinden sıyrılıp yatağının içine dikildi. Ağzına geleni verdi veriştirdi. Atiye'nin Azrail'le kavgaya tutuşması, kendine karşı inancını bozmasıAllah'ın gücüne gitti."* (s. 211-212).

> *"Atiye, 'Şu Allah'ın ettiğine bak!' deyip yatağın içinde doğruldu. 'Şimdi niye öldürmüyorsun beni yani sen!' diye kafa tuttu. (...) 'Ölümü aratma kâfir gelirim, kuş olur uçarım geri gelirim, sırlarını ele veririm!' diye son son Allah'a bir korku verdi."* (s. 222-223).

Alıntılardan anlaşılacağı üzere; *"Romanın dili, anlatının ritmi, kullanılan sentaks, kişilerin minyatürleştirilmiş evreni ve esere egemen akıldışı dünya üzerinden, Orta Asya Türk inanışlarına kadar uzanan kültürel bir olay, bir tür Deli Dumrul bilinci gözlenmektedir. Atiye, ailesi ve çevresi üzerinde şamansı bir rol oynamaktadır."* (Uğurlu, 2008: 170).

Atiye, kötü niyetli olmamasına ve ailesini korumaya çalışmasına rağmen bunu doğru yöntemlerle yapmaz ve çocuklarının kişiliklerini geliştirmelerine, bireyliklerini elde etmelerine izin vermez. Atiye'nin en trajik yönü, bu baskıcı ve yönlendirici tavrından romanın sonuna kadar vazgeçememesi ve yaptıklarının iyiliğine yönelik mutlak inancıdır. Onun en etkin baskısı Dirmit üzerinde hissedilir. Annelerinin yönlendirmelerine rağmen erkek olmaları sebebiyle Halit, Seyit ve Mahmut kafalarına eseni yapmaktan geri durmaz, Nuğber kardeşler arasında en sessizidir ve annesinin dediklerinden dışarı çıkmayı aklına bile getirmez. Atiye böylece bu çocuklarına çok fazla baskı uygulayamaz. Ancak Dirmit, hem hamur tahtasındaki çentik hem de kız oluşu ile Atiye'nin hedefindedir. Dirmit'in kendini gerçekleştirme noktasında en büyük engeli annesinin baskıları ve yanlış yönlendirmeleridir. Atiye anne olarak sınırlayıcı ve baskıcı bir kişidir, çocuklarının seçimine ve kişiliklerine saygı duymaz, tek karar mercii kendisi olmak ister. Bu noktada bire bir uymasa da yer yer kompulsif kişilik özellikleri sergiler. Ailesi konusunda "kılı kırk yaran bir düzen duygusu" (Reich, 2014: 256) ile hareket eder. Bu düzendeki en küçük değişiklik onun

için rahatsız edicidir. Bu açıdan da düşünmeye, yeniliğe ve canlılığa karşıdır. Halit'in evliliğinden Seyit'in işine, Dirmit'in şiirlerinden Mahmut'un gitarına kadar her şeye müdahil olur. Sürekli ölümün eşiğinde dolaşan bir anne ve ölüm ile iç içe bir hayatta var olmak, sadece Dirmit için değil diğer kardeşler için de sancılı olur. Ancak özellikle Dirmit, annesi dolayısıyla sığındığı bütün varoluş olanaklarını –şiir hariç- zorla da olsa terk etmek zorunda kalır.

Annesi tarafından varlık alanı sürekli müdahaleye uğrayan ve yaşamı işgal edilen Dirmit, annesinin yönlendirmesiyle Nuğber dışında diğer aile üyeleri tarafından da baskı altına alınmaya çalışılır. Babası Huvat, Alacüvek köyünün modernizm ile tanışmasını sağlayan yüzüdür. Şehirden getirdiği mavi otobüs, tulumba ve radyo gibi araçlarla köylüleri modern dünyanın araçları ile tanıştırır. Kart karakterin özelliklerine bağlı olarak tek boyutlu bir kişidir ve romanın başından sonuna kadar en ufak bir değişme göstermez. Aile içindeki sorumluluklarını yerine getirmeyen ve çoğunlukla bencil bir adam görüntüsü sergileyen Huvat, saplantılı kişilik özellikleri gösterir. İlgi duyduğu bir şeye düşkünlük seviyesinde bağlanır ve gözü hiçbir şey görmez. Köyden kente göç etmeleri ile beraber küçük işlerde çalışmayı gururuna yediremeyen Huvat, yetenekli olmasına rağmen çalışmaz ve kendini tuhaf bir hocalığa verir, ancak Atiye gibi dini işine geldiği gibi yorumlar, çıkarlarına uydurur; çıkarına göre haramı helal helali haram yapar. Babalığını ileri sürerek çoğu kez çocuklarını engeller. Atiye'nin telkinleri ile Dirmit'in şiir defterini yırtar ve onu engellemeye çalışır. Evin geçimini çocuklarına bırakan Huvat, evdeki yoksulluğun en önemli sebebidir. Başlarda mali durumu oldukça iyi olan Huvat, şehre gelince mali durumu bozulmaya başlar ve "Ben yevmiyeye gidemem, herkesi kendime güldüremem." (s. 81) diyerek çalışmayı tamamen bırakır ve köşesine çekilir, su, eşofman, futbol, yeşil kitaplar gibi çeşitli bağımlılıklarla sadece kendi varlığına odaklanır. Böylece Aktaş ailesinde annelik (Atiye) ve babalık (Huvat), çocuklara karşı kullanılan üst bir güçtür ve yine bu sebeple sevginin değil zorbalığın metaforu hâline gelmiştir.

Evin büyük ağabeyi Halit de bir yandan anne babasının engelleyici ve belirleyici tavrına maruz kalırken diğer yandan Dirmit'i engelleyici tavırları ile kart karakter olarak öne çıkan bir kişidir. Babasının isteği ile Zekiye ile nişanlanan ve sonunda evlenen Halit, başlarda karısını sever ancak zamanla, kent hayatına uyum sağlama sürecinde, karısından uzaklaşır ve kopma noktasına gelir. Çocuğunun varlığı bile onu karısına bağlamaya yetmez. Evlenme konusunda babasının zorlaması ile karşılaşan Halit, evliliğini devam ettirme noktasında da annesinin baskıları ile karşılaşır. Anne ve babasının baskıları ile ezilen Halit'in kendisi de ablası Nuğber ile kardeşi Dirmit'i ezmeye çalışır, onları tartaklamaktan hatta annesine el kaldırmaktan da çekinmez. Halit çalışma konusunda

babası gibi çok hevesli biri değildir. İş bulma konusunda da çoğu kez ailesini kandırmakta, kardeşi Seyit'in birlikte şirket kurma hayaline de sıcak bakmamaktadır. Askerlik dönüşü çalışacağına dair söz vermesine, birçok kez yeminler etmesine hatta işten kaçmayacağına dair şiir yazmasına rağmen verdiği sözü tutamaz ve çalışmaktan kaçmaya devam eder. Roman boyunca da adam akıllı bir işi olmaz. Halit, çalışmadan kazanmak isteyen tembel bir adamdır. Kardeşi Seyit'in çalışkanlığına karşın o, sürekli olarak işten kaçmanın peşindedir; "Bu dünyada çalışmadan müdür olmanın yolu yok mu?' dedi, başka bir şey demedi." (s. 156). Bir süre sonra da karısı Zekiye'nin halı dokuma parasını alır ve çalışmaktan iyice elini eteğini çeker. Halit'in birçok konuda babası ile arasında ciddi benzerlikler vardır. Tembellik, bencillik ve bir şeye aşırı düşkünlük gibi benzerliklerle birlikte Halit babası gibi hocalığa soyunur, sakal bırakır, şalvar giyer. Böylece işsiz güçsüz, işe yaramaz bir adam olmaktan itibar sahibi hocalığa da terfi eder;

> *"Halit kısa zamanda hocalığı Huvat'tan ileri götürdü. Kendisi gibi duayla sakal bırakıp şalvar kuşanan Berber Zekeriya'nın dükkânından çıkmaz oldu. Sakalı göğsüne indiği günden itibaren de elini kız kardeşlerine vermedi. Herkesin içinde karısıyla konuşmayı ayıp saydı. Kadınların yanında yine bu nedenle oturmadı. (...) Ayakları tüyden hafif, yüzü ıpışık, gözleri masum bir çocuğun bakışlarıyla sağı solu süzen bir ehli müslim olup çıktı."* (s. 159).

Hocalığı da fazla uzun sürmeyen Halit bir süre sonra şalvarını çıkarır ve saka avcılığına başlar. Bu hevesi de anne ve babası tarafından kabul görmeyen Halit, bu işi de anne baba zoruyla bırakmak zorunda kalır. Kuşlarını satan Halit, bu zorunluluk karşısında eve karşı iyice soğur ve bir süre eve uğramaz olur. Karısı ile ilişkisinde kendisini karısından üstün gören Halit, kendisine yeni bir sevgili bulduğu gibi insanları kandırarak kendisini mühendis olarak tanıtır. Ebeveyn baskısı altında ezilen Halit, kendisi olamadığı gibi baskıdan kurtulmanın yolunu sahte de olsa başka bir kimliğe sığınma da bulur. Halit de diğer roman kişileri gibi derinliği olmayan yüzeysel bir kişidir. Ezilmesine rağmen kardeşi Dirmit'e uyguladığı baskılar ve onun kendini gerçekleştirmesine yönelik çabalarını sekteye uğratması ile kart bir karakterdir.

Dirmit'i engelleme konusunda Seyit'in de Halit'ten geri kalır tarafı yoktur. Annesi Dirmit'i cezalandırma konusunda birçok kez Seyit'ten yardım alır. Seyit, sözlerinin yetmediği yerde kaba kuvvete başvurarak Dirmit'i engellemeye çalışır. Ancak evde en çalışkan kişi Seyit'tir. Tüm olumsuzluklara rağmen çalışma şevkini kaybetmez. Bir ara mafyalığa özenen ve evdeki zorbalığını so-

kağa da taşıyan Seyit, bu zorbalığı dolayısıyla iki kez yaralanır. Halit ve diğer kardeşler gibi Seyit de anne ve baba baskısına maruz kalır, ailenin mali sıkıntıları tüm karşı çıkışlarına rağmen Seyit'in çalışma takımlarının satılmasıyla giderilmeye çalışılır. Aile içi iletişimsizlik karşılıklı bir işgal hâlini alır. Romanda ezilen rahatlıkla bir diğerini ezer. Dirmit ise genellikle ezilenin de ezdiği tarafta bulunur. Kendisinden küçük olan Mahmut bile -yer yer ona yakınlık gösterse de- Dirmit'i ezmeye çalışmaktan geri durmaz. Bazı konularda Dirmit ile Mahmut arasında benzerlikler bulunur. Şehre göç etmeleri ile birlikte nasıl ki Dirmit'in saçları kesilmiş ve pazen elbisesi yırtılmışsa benzer şekilde Mahmut'un da kuş lastiği elinden alınmış, çocukluğu ve geçmişi ile arasındaki bağ, anne babası tarafından koparılmıştır. Anne baba olarak Atiye ve Huvat, ona da baskı uygulamaktan çekinmez; Halit'in kuşlarını, Seyit'in çalışma takımlarını, Dirmit'in radyosunu, şiir defterini elinden aldıkları gibi Mahmut'un da gitarını elinden alırlar. Ailenin en küçük çocuğu olan Mahmut, Dirmit'i anlama konusunda belki de ona en yakın isimdir; ancak o da cinsiyetçi bir tavır ile Dirmit'i ötekileştirmekten uzak duramaz.

Aslında yetenekli bir çocuk olan Mahmut, babası ve ağabeyi Halit gibi bir işte sebat göstermez. Babası tarafından okumakta gözü olmadığı (s. 91) gerekçesiyle okuldan alınan Mahmut, kalorifercilik, terzilik, kuaförlük yapan, işi tombalacılığa, kaçak sigara satıcılığına kadar vardıran Mahmut, bu işlerin hiçbirini devam ettiremez. Özellikle Seyit'in hasta yattığı ve ailenin geçimini kendisinin yapmak zorunda kaldığı zamanlarda tüm aileye zorbaca davranır, işi ablasını dövmeye kadar vardırır.

1.4. Fon Karakterler

Şahıs kadrosunun çok geniş olmadığı *Sevgili Arsız Ölüm*'de Nuğber, Zekiye, Torun Seyit, Rızgo Ağa, Elmas, köy öğretmeni, Cinci Mehmet "dekoratif" (Aktaş, 2000: 142) nitelikli fon karakterlerdir. Yine Alacüvek köylüleri ile şehirdeki Alacüvekli kahvesindeki insanlar da romanın dekorunu oluşturan fon kişilerdir. Bu kişiler içerisinde özellikle Cinci Mehmet, olumsuz özellik gösteren fon kişidir. Onun Dirmit için hamur teknesine attığı çentik, entrik kurgunun oluşmasını sağlamıştır. Cinci Mehmet'in attığı çentik, Dirmit'in varlık mücadelesinin/kendini gerçekleştirmesinin ana malzemesidir aslında.

SONUÇ

Bir yandan toplumcu gerçekçi yaklaşıma getirdiği açılım ve köyden kente göçü ele alış tarzıyla övülen diğer yandan da fantastik/masalsı unsurları kullanması dolayısıyla eleştirilen *Sevgili Arsız Ölüm* büyülü gerçekçi açıdan Türk

edebiyatının ilkleri arasındadır ve birçok açıdan alanında başarılı bir örnektir. Yazarın klasik roman kalıplarını kırma isteğinin bir denemesi olarak bahsi geçen roman, doğrudan bireyin oluşumunu konu edinen bir roman (bildungsroman) değildir. Bu açıdan başkişi olarak Dirmit öne çıksa da roman onun oluşumuna odaklanmamakta bu oluşumun öyküsünü dolaylı olarak aktarmaktadır. Şahıs kadrosunun çok zengin olmadığı romanda genel olarak psikolojik derinliği olan karakter düzeyinde ele alınacak kişiler değildir, tip olmaya müsait yüzeysel kişilerden oluşmaktadır. Büyülü gerçekçi tarza bağlı olarak romanda kişilerin fiziksel özellikleri verilmediği gibi kişilerin iç dünyalarına yönelik tespitler de yapılmaz.

KAYNAKÇA

AKERSON, Fatma (1984), "*Alacüvek Cinleriyle İstanbul Cinleri Karşı Karşıya: 'Sevgili Arsız Ölüm' Üstüne Bir Yorum Denemesi*", Çağdaş Eleştiri, s. 64-65.

AKTAŞ, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

BALIK, Macit (2011), "Latife Tekin'in Romancılığı", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Yayımlanmamış Doktor Tezi), Ankara.

FROMM, Erich (2001), *İtaatsizlik Üzerine*, (Çev. Ayşe Sayın), Kariyer Yay., İstanbul.

GÜMÜŞ, Semih (1991), **Roman Kitabı**, Adam Yay., İstanbul.

İLHAN, Attilâ (1984), "*Kızım Lâtife*", **Sanat Olayı**, S. 20, s. 80.

İNAN, Ahmet (2009), "*Kendimize Doğru Bir Yürüyüş Tarzı Olarak Özgelik*", **Doğu Batı**, S. 48, s. 111-123.

KARAOSMANOĞLU, Ülkü (1984), "*Dirmit'le 'Sevgili Arsız Ölüm'ü Değerlendirdik*", **Sanat Olayı**, S. 80, s. 83-84.

KOÇSOY, F. Gül (2010), "*Shirley Jackson'ın Hill House'un Büyüsü Adlı Romanında Gotik Mekân ve Anne-Kız İlişkileri*", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 20, S. 2, s. 91-104.

KORKMAZ, Ramazan (2015), Yazınsal Okumalar, Kesit Yay., İstanbul.

MORAN, Berna (1998), **Türk Romanına Eleştirel Bakış 3**, İletişim Yay., İstanbul.

ÖZCAN, Nezahat (2015), "*Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Atiye*", **International Journal off Eurasia Social Sciences (IJOESS)**, C. 6, S. 20, s. 211-223.

ÖZER, Pelin (2005), **Latife Tekin Kitabı**, Everest Yay., İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1984), "*Latife Tekin ile Latife Tekin Üzerine*", **Günümüzde Kitaplar,** S. 9, s. 3-9.

REICH, Wilhelm (2014), **Karakter Analizi**, (Çev. Leyla Uslu), Cem Yay., İstanbul.

STEVİCK, Philip (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2011), "*Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: 'Sinekli Bakkal' Romanında Yapı ve İzlek*", **Turkish Studies,** C. 6, S. 3, s. 1549-1580.

TEKİN, Latife (1984), "İnsanımız Ruh Derinliğinin Farkında Değil", **Hürriyet Gösteri**, S. 40, s. 88-89.

TEKİN, Latife (2017), **Sevgili Arsız Ölüm**, İletişim Yay., İstanbul.

TİKEN, Servet (2015), "*Latife Tekin'in Romanlarında Arketipsel Bir Motif: Yükseliş Deneyimi*", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 8, S. 40, s. 150-157.

UĞURLU, Seyit Battal (2008), "*Sevgili Arsız Ölüm Romanında Gerçeklik, Gelenek ve Yenilik*", **Milli Eğitim**, S. 178, s. 166-176.

KURGUNUN ÜRETTİĞİ ÖZNELER: *YENİ HAYAT* ROMANINDA KİŞİLER

*Ülkü ELİUZ**

GİRİŞ: metaforik yolculuk tasarıcısı ve yapıtları

Bir yolculuk vardı, hep vardı,
her şey bir yolculuktu.

Edebi yolculuğuna şiirle başlayan Orhan Pamuk, Doğu ve Batı metinlerinin hafızasındaki tüm anlatılarından doğrudan veya dolaylı alıntılar yapan çağdaş bir *poeta doctus*'tur. Farklı biçemlerin ve izleklerin bir arada kullanıldığı eserlerindeki sanatsal arayış, öznel açıdan insana/insanlığa/varlığa; nesnel bakımdan, tanıma/teoriye/kurama dönük bir yolculuktur. IOWA Üniversitesi'ndeki Yazarlık Okulu'nda postmodern anlayışla tanışınca romancılık anlayışında köklü değişimler olan ve 2006 Nobel edebiyat ödülünü alan yazar, anlatılarını sözün imaja/imajlar serisine evrildiği kompleks ağ içinde çok merkezli ve devingen akış boyutunda kurar.

"Araştırıcılık ve yaratıcılık arasındaki o ince çizgiye oturan romanlarını tehlikeli bir dengede tut(an)" (Parla, 1995: 108) yazarın kurgulanırken kuran yayımlanmış 11 romanında görüntüler, göstergeler, metaforlar kompleksinde, genel, kesin, kabul edilmiş bir gerçeklik bulunmaz; gösterilenin yer almadığı, sadece gösterenin olduğu, gösterenle gösterme ilişkisi kurulmayan simgesel bir oyun gerçekleştirilir. Okurun karşısına betimleyen, yüzeysel anlatımların öncelendiği bir üslupla çıkılır; ancak biçimsel ve biçemsel dönüşüm meka-

* Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ulku.eliuz@mynet.com

nizmasına sahip oyundaki oyun halindeki anlatıların derin yapısında ve arka planında algılanmayı, açığa çıkarılmayı bekleyen çokkatmanlı/çokanlamlı bir doku yer alır. Bu anlatılarda işlevsel kendilik olarak çift katmanlı ve çoğul anlamlı kodlanışlar, üst kurmaca ve metinlerarası anlatım tekniklerinin olanakları buluşturulur.

Parçalı, bölünmüş, tutarsız, belirsiz bir biçimde kurulan ve konu, izlek, kişi, kavram sonsuzluğu içinde üretilen Orhan Pamuk romanları, her şey olabilir, her şeye dönüşebilir, onlara her şey eklenebilir, her şey eklemlenebilir. Herkesin kendi yolculuğunu kendisinin yaşamasına metinsel çağrı yapan kurgu ustası Orhan Pamuk'un "derin anlamlara çağrı çıkaran düzgüsel (normatif) metinler(inden)" (Ecevit 1996: 55) *Yeni Hayat*, açık yapıt niteliği ile kuran, biçimlendiren ve anlam arayışına davet eden bir romandır. Ayrışık unsurların metne dâhil edildiği ve gösterenler dokusunun tek anlamlılıktan çok anlamlılığa/çok sesliliğe geçtiği romanın ismi ile içeriği arasında çoğulculuk göstergeleri etrafında şekillenen ve süreklilik gösteren çift hatta çoğul kodlu sonsuz anlam üretimi barındıran bir karşıtlıklar evreni vardır. Bir sıfat tamlaması halindeki *Yeni Hayat* ismi, içerik, zaman, mekan, kişiler, izlek ve söylem olmak üzere tüm unsurları açar nitelikte ironik bir kodlamadır. Olay örgüsü 'kayıp metin' kurgusuyla oluşturulan ve ana izleği yazma edimi olan eserde yol-yolcu-yolculuk üçlemesinde bireyin kendini arayışı, kovalayışı ve kendi kendine kaçışı metinleştirilir. Savaşlar, buhranlar, teknolojik gelişmeler, değişen dünyanın getirdiği ve götürdüğü değerler gibi olumsuzluklar ile bireysel boşluk yaşayan; kendine dönüşü zorunlu hale gelen bireyin/öznenin varoluşsal atılımları yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik izlekleri bağlamında kurgulanır. Oluşum romanı olan ve 17 bölümden oluşan eserin girişi, 'kitap'ın çağrısı ile başlar;

> *"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın basındaydım ve kitap bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu."* (s. 7)

Eserde yazar Orhan Pamuk'un yazdığı ve okuruna sunduğu, Rıfkı Hat'ın yazdığı ve başkişisinin okuduğu, içindeki yeni hayatı aramak için yola çıktığı olmak üzere 3 kitap söz konusudur. Bağlam ve söylem derinliğine sahip roman bir yazarın yaratısı olmaktan çıkarak belirli edebi ve kültürel bağlamlardan oluşur, pek çok farklı anlam ve yoruma açık hale gelir. Sadece metne değil,

metnin dışındaki evrene de yönelerek başka metinler ve olgular aracılığıyla gösterim işlevini yerine getiren yazar, ilâhi/hakim konumundan ayrılır. Roman karakterlerinden Rıfkı Hat, kendisinin de yer aldığı "Yeni Hayat" adlı bir kitap yazar; bu romanın başkişisi olduğunu bilen ve hatta onu kendisinin yazdığını söyleyen Osman, Rıfkı Hat'ın bu kitabının içinden okur ile diyaloga geçer.

Birlik ve bütünlüğün değil, çok katlılığın geçerlilik kazandığı melez yapılı romanda olay örgüsü, başkişi Osman'ın yeni hayatın/kitabın gizini aramak için çıktığı 14 yıllık kurguya ve yazıya yolculuk hikâyelerinin hikâyesinden oluşur. Mekan, tinsel olarak içe doğru yön değiştirir; geçmiş ile güncelin, alt ile üstün, büyük ile küçüğün, zengin ile fakirin, aydınlık ile karanlığın, aşk ile cinselliğin, nesne ile öznenin, beden ile ruhun, asıl ile taklidin/kopyanın, dil ile sözün, seçkin ile sıradanın, yalnızlık ile kalabalığın, doğal ile sanalın, eski ile yeninin, gerçek ile oyunun sergilendiği; görsel ve işitsel pek çok imgenin devreye girdiği karnavallaşan bir sahne olur. Eş zamanlı ya da art zamanlı üretilen zaman, süreç olmaktan çıkarak bireyi şekillendiren dairesel bir uzama ve parçalı bir şimdiye dönüşür; takvimsel olmayan nitelikleri ile ardışıklık ilkesine değil göreliliğe yönelterek kurguyu özgürleştirir.

1. Kurgunun ürettiği özneler: *Yeni Hayat* romanında kişiler

Ben bir zamanlar başka biriydim,
o *başka biri de ben olmak isterdi.*

Filozofun kavramlarla yaptığını kurguda kişilerle gerçekleştiren Orhan Pamuk'un kurmaca ve gerçek arasındaki sınırın aşıldığı *Yeni Hayat* romanında okuma ve yazın gelenekleri; okur ve yazar kavramları; anlatı biçemleri; yazar, okur ve anlatı karakterlerinin rolleri değişken kılınarak sorunsallaştırılır.

Kurguda metinden metine, göstergeden göstergeye, üsluptan üsluba yolculuk ile çelişkili, belirsiz, çoklu metnin nesnel değil, öznel; yerel değil evrensel; toplumsal değil bireysel anlamları aranır. Sonsuz anlamlar barındıran oyunun unsurlarından okur ile bağlantı kurularak çok sesli ve farklı anlatıcılarla birbirinden bağımsız bir olay örgüsü oluşturulur. Anlatıcı/ yazar sürekli devrededir, metnin içinde birçok ses ve entrik kurguda anlatı içinde anlatılar yer alır. Başkişinin yolculuğunun temel belirleyici öğesi olan kitaba, metinlerarası bağlamda başta Kur'an-ı Kerim, Dante-Yeni Hayat, İbni Arabi-Fütuhâtü›l Mekkiyye ve Fususü›l Hikem, Neşati Akkalem-Dâhiler de Çocuktu, Rilke-Duino Ağıtları, Jules Verne-İsimsiz Aile olmak üzere 33 kitabın (s.239) eklemlendiği kopuk ve parçalı bir alışveriş yapılır. Böylece çok sayıda metnin buluştuğu yerde tek başına var olan metni bulmak da önem kazanır.

Çok parçalı karakterlerin kurgusu *Yeni Hayat*'ta yeni bölmeler, katlar, derinlikler eklemlenen yaşam labirentine olgusal olarak normlar, değerler, düşünceler, ideolojiler ile derinlik katılır. Bu labirentin başkişisi ve ben-anlatıcısı Osman; norm karakterleri; Canan, Mehmet/Nahit, Süreyya Bey; kart karakterleri Dr. Narin ve Rıfkı Hat; fon karakterleri Samsunlu Dr. Mehmet, Dr. Narin'in kızları (Gülendam, Gülcihan ve Gülizar), Dr. Narin'in her birini bir saat markasıyla adlandırdığı ajanları, Osman'ın annesi, Rıfkı Hat'ın eşi Ratibe Teyze; Ali Kara ve Efsun Kara, adları ve eylemleri ile kurmaca olmaktan çıkarak ironik kodlara dönüşürler. Çoğulcu yaklaşımın etkisi ve söz oyunları aracılığıyla sağlanan bu ironi, gerçekliğin çoğullaşması, bütünselliğin odaksızlaştırılması, belirsizlik ve parçalanma olgularının kurgunun ürettiği özneye/öznelere yansıtılmasıdır. Bölünmüşlüğe, çok yönlülüğe, hareketliliğe sahip bu şizo-özneler ile özne/nesne, iç dünya/dış dünya, kurmaca/gerçek ayrımı yok olur. Var ile yok arasında hem gerçek hem kurgu karakteri olan roman kişileri, çoğalarak ya da dağılarak kaybolur. Böylece kurmacayla gerçeklik sınırında özne-nesnenin farklılığı ve her ikisinin de tanımlanabilirliği sorgulanır.

1.1. Ezoterik bir yolcu: Başkişi ve ben-anlatıcı Osman

Kitabı okumadan önce bir dünyam vardı,
Kitabı okuduktan sonra başka bir dünyam olmuştu.

Parçalar/parçacıklar üzerine inşa edilen entrik kurgu, eksikliğini duyduğu nesneyi bulmak uğruna evden uzaklaşan arayıcı kahramanın karşılaştığı engeller ile bunları aşma, güçlüklerin üstesinden gelme ve eksikliği duyulan nesneyi elde etme sürecini kapsar. Arayıcı ve kurban kahraman (Propp, 1987: 64) konumundaki başkişinin öyküsünü oluşturan olay birimleri, kitabı arayan kahraman-okurunu arayan kitap-kitabını arayan kahraman şeklindeki 3 yönlü bir arayış çevresinde oluşur. Gerçek ve mecazi bu yolculuğu aşk, cinayet, paranoya, siyaset, ulusallık, cinsellik, masallar ve yazı gibi birçok unsur çevreler.

Devingen bir bütün, kültür aktarıcı, unutkanlık giderme aracı ve kaydetme ile eşdeğer anlam dizgesine sahip *Yeni Hayat*'ın başkişisi ve ben-anlatıcısı, adı 202. sayfada önemsiz bir ayrıntı gibi verilen Osman'dır. "Hangi dünyada bulundu(ğunu) karıştır(an) ve bu dünyayla nasıl bir ilişki içine girme(si) gerektiğini çıkarama(yan)" (Harvey 2010: 56) başkişi, yığının değil toplumun parçası olmak ve çoklu özgürlükleri anlamlandırmak için yönünü bulmaya çabalar ve arayışı başlar. Simgesel bir dönüşüm yolcusu olan başkişi, fiziksel olarak tanıtılmayan sınırlı özgürlük alanı içinde kendi küçük/bireysel tarihini yaratmaya/yazmaya çalışan bir karakterdir. İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Mühen-

disliği bölümünde okuyan, yirmi iki yaşında, biraz çekingen, içe kapanık bir kişi olan Osman, annesiyle birlikte Erenköy'de sakin ve mütevazı bir hayat sürer. Babası Akif Bey, devlet demiryollarında müfettiş olarak çalışırken birkaç yıl önce vefat etmiştir. Okul ile ev arasında rutin bir hayat sürdüren ve asosyal bir kişi olan başkişisinin tek sığınağı kitaplardır. Çocukluğundan beri okumayı seven Osman, "sol ya da sağ, dinci ya da sosyalist, herhangi bir siyasi görüşe yakınlık duyma(z)" (s. 38) kurgusal evreni gerçek hayata tercih eder. Kendisine mal edemediği bir yaşam içinde savrulurken bir gün üniversite kantininde oturduğu masaya güzel bir kız tarafından bir kitap bırakılır. Hayat yolculuğunda anlamlandırmak istediği şeyler için ilk adımı atan başkişi, kitabı bırakan kıza duyduğu beğeninin de motive etmesi ile kitabı arar ve bir sahafta bularak alır;

> *"Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım: Aynı anda hem bütün aklımı körleştiren, hem de onu pırıl pırıl parlatan bir ışık. Bu ışıkla kendimi yeniden yapacağımı düşündüm, bu ışıkla yoldan çıkacağımı sezdim, bu ışıkta daha sonra tanıyacağım, yakınlaşacağım bir hayatın gölgelerini hissettim."* (s. 1).

Kitabın anlattığı hayatın ve "kitaptan fışkıran ışı(ğın)" (s. 20) etkisine giren Osman, hem büyülü sözcüklerin nesnesinin davetine hem de gizemli bir kız tarafından yapılan çağrıya kayıtsız kalamaz; yeni hayatı aramayı seçer. Kendi olma, kendini tanıma, anlama, bilme ile gerçekleştirme olanakları barındırdığını sezinlediği bir çağrı nesnesi olan kitap, onu çıkmazlaşan yaşamından uyanmaya ve seçim yaparak kapalı varlık durumundan çıkmaya, açık varlığa dönüşüme davet eder;

> *"Yeniden okumak için eve koşturduğum kitapta ise, her şeyin gerçek olduğunu biliyordum, kitabı bunun için içimde taşıyordum, bunun için de koşar adım yürüdüğüm ıslak sokaklar gerçek değillermiş de birilerinin beni cezalandırmak için verdiği sıkıcı bir ev ödevinin parçalarıymış gibi gözüküyordu bana. Çünkü kitap, bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için var olduğumu anlatıyordu."* (s. 16).

Kitabın imlediği yeni hayata/yeni dünyaya doğru yatay ve dikey doğrultuda yani mekânda ve zamanda harekete geçen başkişi, artık hem kuramsal hem de kurgusal yolculuğun öznesidir. Yaşamı, aradığı kitap ile kesişen başkişinin öyküsü, anlatılan kitaptaki dünya ile aynı düzlemde buluşur;

"Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu. Bu yolculukta beni hep izleyen, en olmadık yerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için de kendini aratan bir bakış gördüm; suçtan günahtan çoktan arınmış yumuşak bir bakış... Ben o bakış olabilmek isterdim. O bakışın gördüğü dünyada olmak isterdim. O kadar çok istedim ki bunları, o dünyada yaşadığıma inanasım geldi. Hayır, inanmaya bile gerek yoktu; orada yaşıyordum ben. Kitap da, tabiî, ben orada yaşadığıma göre, benden söz ediyor olmalıydı. Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı için böyleydi bu." (s. 9–10).

"İnsanı kurma(nın) değil, çözme(nin)" (Pamuk, 1999: 56) hedeflendiği; parçalanma, belirsizlik, farklılık, geçicilik, süreksizlik, melezleştirme, karnavallaştırma, ironi, irrealite, şekilsizlik kavramlarının kuşatımı altındaki *Yeni Hayat* romanının başında 22, sonunda 35 yaşında olan başkişisinin 14 yıllık öykü zamanında anlatılan her yerdeliği ve her an yeniden oluşu, kitabın rehberliğinde gerçekleşir;

"Böylece, okuya okuya benim bakışım kitabın sözlerine, kitabın sözleri de benim bakışıma dönüştü. Işıktan kamaşan gözlerim kitaptaki dünya ile dünyadaki kitabı birbirinden ayıramaz oldu. Sanki tek dünya, varolan her şey, olabilecek her renk ve eşya kitabın içinde ve kelimelerin arasındaydı da, ben okurken mümkün olabilecek her şeyi kendi aklımla, mutluluk ve hayretle gerçekleştiriyordum. Kitabın bana önce fısıldar gibi, sonra bir çeşit zonklamayla, sonra pervasız bir şiddetle gösterdiği şey, okudukça anlıyordum, orada, benim ruhumun derinliklerinde yıllardır yatıyormuş. Kitap suların dibinde asırlardır yatan kayıp bir hazineyi bulup ortaya çıkarıyor ve ben satırlar ve kelimeler arasında bulduklarıma, şimdi artık bu da benim, demek isliyordum. Son sayfalarda bir yerde, bunu ben de düşünmüştüm de demek istedim. Daha sonra, kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiğimde, karanlıkla alacakaranlık arasından çıkan bir melek gibi ölümü gördüm. Kendi ölümümü..." (s. 10).

İmgeleşerek kendilik yolculuğu için eyleme geçirme gücü içeren kitabı okuduktan sonra bu kez adının Canan olduğunu öğrendiği ve aşık olduğu kızı arar, bulur ve kitapta anlatılan dünyayı onunla ve onun aracılığıyla tanıştığı Mehmet ile konuşur. Başkişi, Mehmet tarafından yapılan "okursan eğlenirsin, inanırsan hayatın kayar" (s. 29) telkinini dikkate almayarak kitapta anlatılan yeni dünyanın ve hayatın izini sürmeye karar verir. Kitaptaki dünyanın var olmadığını söyleyen Mehmet'in vurulduğunu görmesi ve Canan'ın ortadan kaybolması ile

iki çağrı öznesini kaybeder. Canan'ı arama ile maskelediği, esasında kitabın davet ettiği yeni hayatı bulmak amacıyla içinde yer aldığı ortamı/gündelik yaşamını terk eder ve belirli bir durumdan ötekine doğru hem fiziksel hem de içsel bir yolculuğa *çıkar. Umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güce, budalalıktan bilgeliğe, aşktan nefrete ve sevgiye gelişen ve değişen bu yolculuk, onu pasiflikten çıkararak aktif duruma getirir. Bu yolculuk aynı zamanda* kitabın yeniden okunması ile simgesel bir devamlılığın göstergesi olur; zira kurgu, yaşam gibi sürekliliğe sahiptir. Tanrısal söze ilişkin oluşturulan sembolik yasa tasarısıyla kitap, kahramana ait yolculuktaki ani değişiklikleri yönetir.

Yolculuğunun ilk durağında, içsel ve dışsal sorunlarla kuşatıldığı sıradan dünyadan sıyrılan ve kendisini özel bir dünyanın içerisinde bulan başkişiye çağrının ilk gelişi romantik iken daha sonra sorunun çözümünün istenci ile polisiyeye evrilir. Kitaba doğru gittiği bu süreçte kendisine rehberlik edeceğini düşündüğü Canan'ı büyük bir aşk, umut ve kararlılık ile ararken aslında kitabın imlediği yeni hayatın izini sürer. Kendisini silik, isimsiz ve sıradan gören başkişi, *merak unsuru ile başlayan tinsel yolculuğunda* ilk eşiği geçtikten sonra mekân değişimini sağlayarak düşünsel aktivitelerini harekete geçirecek *karnavallaşan bir taşıma aracı niteliğindeki* bir araca/otobüse binerek yol almaya başlar. İstediğini bulma yolunda geçirdiği aşamaların sahnesi olan otobüs/ler, onun erginleşmesini sağlayacak "büyülü eşik" (Campbell, 2000: 107) konumundadırlar;

> *"Otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlarda gezindim; otobüslere bindim, otobüslerde uyudum, günleri gecelere yetiştirdim; otobüslere bindim, kasabalarda indim, günler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye."* (s. 48).

Bilinçaltının sembolik yansıması durumundaki otobüs, başkişinin arayışlar dizgesinde hiçliğini idrak etme ve yeniden var olabilme aşamalarına geçerken zorunlu olarak girdiği kapalı ve dar bir mekân işlevine sahiptir. *Başkişi, "gecenin içinde motorlarının gürültüsü beni o ülkeye çağıran"* (s. 48) otobüsler ile kaybolur ve yeniden doğmaya çalışır. Sıkıcı ve kuşatıcı imgeleriyle önce bir dağılma süreci yaşatan bu labirent, sonrasında onu farkındalığının bilincine taşıyarak mistik bütünleşmeyi elde etmesini sağlar. Mekânın ve zamanın görünürlüğü adına Osman'ın otobüsle icra ettiği yolculuk, "alegorik olarak bir tapınağa giriş ve balinanın dişleri arasından dalış(t)ır." (Campbell, 2000: 109) Tehlikelerin ve gizemin cazibesindeki başkişi, bu yol (mekan) ve yolculukta (zaman) meydan okumalar ve sınavlar ile karşı karşıya kaldığı; müttefikler-

le tanışıp düşmanlarla mücadele ettiği çile merhalesindedir. Çileyle yüzleşen kahraman, ölümün alışılageldik sınırlarının dışına çıkar ve şeyler arasındaki ilişkiyi daha iyi kavrayabilen bir tür tanrıya dönüşür; egosunu yıkarak/öldürerek benliği odağına alır. *Tikel varlığının giderek görünürden kaybolduğu bu yolculuklardan birindeki trafik kazasında* Canan'la karşılaşınca arayışlarının ilk aşaması tamamlanır ve yeni bir kimlik kazanır;

> *"Ne bekliyordum? Belki bir rüzgâr, belki bir zaman, belki bir yolcu. Yarı karanlık aralanıyordu, koltuklarda benim gibi ölü ya da diri bir iki can daha olduğunu hissettim; kâbuslarındaki güzellerle ve cennet düşlerindeki ölümle hırıltıyla tartışıyor olmalıydılar, bilinmeyen bir ruhla konuşur gibi seslendiklerini işittim. Sonra daha derin bir şey hissetti benim dikkatli ruhum: Radyosu dışında her şeyi eriyip gitmiş şoför mahalline baktım ve işittim ki haykırışlar, hırıltılar, dışarıdaki ağlayışlar ve iç çekmelerle tatlı ve nefis rüzgâr içinde bir müzik çalıyordu. Bir an bir sessizlik oldu, ışığın arttığını gördüm. Bir toz bulutu içinde mutlu hayaletler gördüm. Ölenler ve ölüler. Gidebildiğin kadar gittin yolcu, ama düşündüm ki, daha da gidebilirsin. Çünkü tam o anın eşiğinde misin, yoksa vardığın kapının arkasında bir bahçe, sonra başka bir kapı ve daha arkada ölümle hayatın, anlamla hareketin, zamanla rastlantının, ışık ile mutluluğun birbirine karıştığı bir başka gizli bahçe daha mı var bilemiyor, bir beklentinin içinde tatlı tatlı salınıyorsun. Birden daha derinden, bütün gövdemi gene o sabırsız istek sardı, hem burada, hem orada olmak isteği. Birkaç kelime duyar gibi oldum, üşüdüm ve o zaman kapıdan sen girdin güzelim, Canan'ım, üzerinde seni Taşkışla'nın koridorunda gördüğümde giydiğin o beyaz elbise ve yüzün kanlar içinde. Bana ağır ağır yaklaştın."* (s. 61).

Kaza sırasında ölmek üzere olan Ali Kara ile Efsun Kara adlı çiftin kimliklerini alan Osman ile Canan, onların yerine geçerek Güdül'deki Dr. Narin ile tanışmak için kırık kalpli bayiler toplantısına giderler. Mehmet'i aramanın da başlangıcı olan bu görüşmede onun babası olduğunu anladığı Dr. Narin'le ulusallık meselesini konuşur; Mehmet'in asıl ismini (Nahit) öğrenir; oğlunun öldürüldüğünü düşünen Dr. Narin'in evinde misafir olur; oğluyla ilgili tuttuğu arşivden kitabı rastlantı sonucu okumadığını, Mehmet'le Canan'ın planı doğrultusunda kitapla karşılaştığını, kitabın yazarının küçüklüğünden beri ulusalcı çizgi romanlarını severek okuduğunu ve onun aynı zamanda komşuları Demiryolcu Rıfkı Amca olduğunu öğrenir.

Sözün varlığa taşındığı reel bir yol üzerinden kurgulanan anlatıda üstü kapalı veya açık bir şekilde oluşturulan keskin kırılımda ölüm düşüncesinin pa-

noramik özeti ile başkişinin ölüme direnmesi ve kaderini bir süre değiştirmesi ifade edilir. Hayati seçimler yapması beklenen başkişi, ölümü yenmenin zorluğunu ispat ederek hayatta kalır. Tanıştığı Dr. Narin, ben-anlatıcı Osman'a "Oğlum ol! Onun yerine geç. Benden sonra her şeyi sen götür." (s. 118) diyerek oğlu Mehmet'in (Nahit/Osman) yerine geçmesini teklif eder. Ben-anlatıcı/başkişi Osman'ın Ali Kara'ya; Mehmet'in Nahit ve Osman'a; Canan'ın Efsun Kara ve Melek'e; Nahit'in Mehmet ve Osman'a dönüşmesi ile görüngülenen bu durum, rizom bilgisi ve şizoanaliz yöntemler ile odaksızlaştırılan modern öznenin merkezsizleştirilmesi; belirsizlik ve parçalanma olgularının taşıyıcısı öznenin/insanın ölmesidir. Böylece paradoksal bir şekilde sağlanan gölgeli anlatımla her şeyin, her kişinin, her olayın, her mekanın, her nesnenin, her ifadenin bir görünen bir de görünmeyen boyutu olduğuna işaret edilerek oyun içindeki oyunda fragmanlaşan özne, ölüm-kalım doruğunda tamamen çözülür. Entrik kurgu Canan'ın hastalanmasıyla otobüs yolculuklarına onsuz yeniden başlayan başkişinin kendi adını kullanan Mehmet'i bulduğunda onun kitabı istinsah ederek huzura kavuştuğunu görmesi ve konuştuktan sonra onu öldürmesi; Canan'ın yanına döndüğünde gittiğini öğrenmesi; yıllar sonra kendisi Mehmet'i ararken Canan'ın kitabı okuyarak huzur bulan Samsunlu bir doktorla tanıştığını ve evlendiğini öğrenmesi ile devam eder. Yolculuğun bu olay birimsel durakları, başkişinin aşamalı değişiminin, gelişiminin evrelerini ve dönüm noktalarını belirginleştirir. Eser, olay örgüsünün kapanıklığı ile normal yaşamda yola çıkan kişinin başına gelen dağınık olaylar bütününün nasıl düzenli bir anlatıya dönüştüğünün göstergesidir. Hem araç hem de amaç olan yolda *mana evrenindeki kendisini öteki olarak tanımlayan Osman,* mevcut olmayan ve özlemi duyulan şeylerin/ kişilerin peşindeki ütopik bir görevli gibidir. Demiryolcu Rıfkı Amca'nın evine gittiği bir gün ikram edilen *Yeni Hayat* karamelalarının üzerinde melek figürü gören Osman, bu kez de karamelaları imal eden kişiyi aramak için otobüs yolculuklarına çıkar. Tesadüf olmayacağını düşündüğü nesnel ayrıntılar, uyanış yaşayarak yeni hayatı aramaktan vazgeçmesi ile sonuçlanır. Böylece ailesine kavuşmak için bindiği İstanbul otobüsünde sabaha karşı kitapta ölmeden önce göründüğü söylenen meleği görür; bu sırada kaza olur ve ölür.

Kendi bireysel imgelemini de 'yazıcı' kimliğiyle metnine dâhil eden ben-anlatıcı, "yaratıcılığın, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşması" olduğunun farkındalığı içinde okurla diyaloğa girer ve zamansal değişimleri aşar;

> *"Genç yaşta, bütün hayatım aşk yüzünden –görüyorsun okur, kitap yüzünden demeyecek kadar aklım başımda– kaydığı için bu konuda gaze-*

telerin, kitapların, dergilerin, radyonun... (..) Bir bahar akşamı kazalardan uzak, çok uzak bir kesişme noktasında geçmişimin ve geleceğimin bu buluşmasından ve hafızamın tıkanıp uyuşmasından öyle haz aldım ki sevgili okur, istasyonun adını hatırlamak için olduğum yerde dikilip kaldım." (s. 228- 248).

Mekânsal ve zamansal olarak "varlığını bilinçdışının kovuklarının dışında yaşamaya, yaşam serüvenlerine adım atmaya, kendinin dışına çıkmaya çağır(an)" (May, 2003: 74) bu arayış ile yola çıkan başkişi, yol ile ilgili düşlemini kendi dışına çıkarak gerçekleştirir. Yolda ve yolla başlayıp yolda sona eren ebedi dönüşün öznesi başkişi, kendilik aşamasında "aşk için katil olmaya kararlı gözü dönmüş genç" (s.214) ile "evli, çocuklu, iyi aile babası ve katil" (s. 224) arasında sıkışan bir arayıcı ve kurbandır. Onun karakter eğrisinin mantıksal doruğuna ulaşarak doğmasında/yenilenmesinde bilinçaltındaki materyalin yüzeye çıkarılarak kaygı ve çöküntünün yok edilmesi etkili olur.

1.2. Yolculuktaki kişi durakları: Norm karakter/ler

O ülkeye yaptığı yolculukta
ben onun yol arkadaşıydım.

Bir arayış öyküsü olan *Yeni Hayat* romanı gibi başkişi ve ben-anlatıcı Osman'ın özel bir dünya'nın var olduğunu düşünerek aşk-özgürlük-bilgelik diyalektiğinde çıktığı yolculuktaki tüm aşamalar çok katmanlıdır. Eserde norm ve kart karakterler, başkişinin kurmaya çalıştığı tamlık ve birlik yolunu *ben-öteki işlerliğinde* biçimlendirirler. *Ben'in çoğul olanakları içinde* inşa edilen kurguda Canan, Mehmet/Nahit, Süreyya Bey norm karakter olarak yer alırlar. Bilinç ve bilinçaltının daimi birlikteliğinin metinleştiği entrik kurguda bu karakterler, tüm öğrenilmiş ve kazanılmışların başlangıcından *kendiliğe/özdeşleşmeye uzanan büyük yolculuğun* kişi durakları kimliğindedirler.

Canan, arayışın özne boyutundaki ilk kişisi olarak birçok yolculuk anlatısının kadın karakterleri ile kurgusal bakımdan benzer özellikler taşıyan bir norm karakterdir. Varoluşsal anlamda aşk imgeleriyle donatılan Canan'ın anlatıdaki rolü, yolculuğun akış çizelgesini tamamlamaktır. Başkişisinin tinsel yolculuğunda aşkın gücü ile harekete geçiren bir çağrı imgesi konumundaki bu hedef özne, "ruhunun kilitli labirenti içinde yaşayan" (Campbell, 2000: 155) başkişinin tamlığı arama ve ulaşma serüvenine, bireyleşim sürecinin nihai sonucu için elzem haldeki içgüdülerini harekete geçirerek katılır. *Yeni Hayat* yolculuğunun başlangıcındaki istek ve merak, adı ile hem beşeri hem de ilahi aşka ait gön-

dergeleri işaret eden Canan'dan hareketle kurgulanır. İdeal ve mutlu bir aile ortamında yetişmiş, mimarlık fakültesi öğrencisi olan bu norm karakter, sadece kendisine dönük yolculuğa çıkan başkişinin değil, yeni hayat arayışındaki diğer kişilerin de aşk ile bağlandığı ilk durağın özne boyutundaki sembolüdür;

> *"O ülkeye yaptığı yolculukta ben onun "yol arkadaşıydım". O ülkeyi yeniden keşfetmeye giderken birbirimize "destek" olacaktık. O yeni hayatı ararken iki kişinin daha "yaratıcı" olacağını düşünmek yanlış değildi. Biz can yoldaşı yol arkadaşlarıydık; biz birbirimize koşulsuz destektik; biz gözlükle ateş yakan Mari ile Ali gibi yaratıcıydık ve biz haftalar boyu gece otobüslerinde gövdelerimizi birbirine yaslayarak, yan yana oturduk."* (s. 67).

Bir buçuk yıldır birlikte olduğu Nahit/Mehmet'ten, onun anlattıklarından ve Yeni Hayat kitabından etkilenen Canan, "onun izindeyim. Onun bıraktığı işaretleri topluyorum" (s.68) diyerek Mehmet'in arkasından gider. Hem maddi hem de manevi dünyada tamlığa ermenin karşılığı olarak eserde tevriyeli kullanılan adı ile anlam bakımından çoğullanır. "Hepimizin cananı(na)" (s. 105) dönüşür; ona duyulan aşk, tensel bir olgu olmaktan çıkarak dünyaya açılımı ve kendi oluşu sağlayan tinsel güce evrilir; edilgen bir duygu değil eylem işlevine taşınır. Psikanalitik içerikleri ile başkişiyi de kendi içine çekerek bütünleyen bu aşk, hem yaratılmışlar arasındaki hem de yaratılmışlarla yüce Allah arasındaki bağıntıyı sağlayan kutlu sığınaktır;

> *"Aşk Nedir? Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiridir. Aşk kırılgan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir çikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk Allah'a kavuşmaktır. Aşk bir acıdır. Aşk melekle göz göze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk bütün bir dünyadır. Aşk sinemada el ele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir... Aşk birisine şiddetle sarılma, onunla aynı yerde olma özlemidir. Onu kucaklayarak, bütün dünyayı dışarda bırakma arzusudur, insanın ruhuna güvenli bir sığmak bulma özlemidir."* (s. 228–229).

Aşkın yapıcı ve yaratıcı yönünün ön planda olduğu anlatıda başkişi, kaba realiteyi yumuşatmak için aşka yönelerek başka varlıklarla bütünleşmek ve çoğalmak ister. Çünkü insan, maddenin darlığından ruhun enginliğine ancak varlık gemisini yakarak erişebileceğinin bilincindedir. Bedenlerde değil, ruhlarda

bütünlüğe ulaşmanın öneminin belirginleştiği bu aşamada Canan, niteliksel anlamda anıştırma edimi ile yaşam-ölüm eşiğinin çoğul ve parçalı öznesidir;

> *"Yüzüne baktığımda çoğunlukla kaşlarını çattıran bir acı görürdüm orada, bazen kumral kaşları çatıla çatıla alnına beni meraklandıran soru işaretleri yayılırdı. Sonra soluk yanaklarının teninde bir ışık görürdüm ve çene kemiğiyle upuzun boynunun birleştiği harika ülkede ve bir de sonra bası öne doğru eğilmişse enseye dökülen saçlarının altındaki erişilmez tende güllerin açtığını, güneşin battığını ve neşeli ve oyuncu sincapların bu dokunulmaz kadife cennete beni çağıran taklalar attıklarını düşlerdim."* (s. 67).

Canan, Osman ile bir trafik kazasında tekrar karşılaşır ve yeni hayatı aramaya devam eder. Bir başka kaza sonrası ölmek üzere iken Efsun Kara'nın Canan'ı, "melek" olarak görmesi ile simgesel anlam kategorisine bir başlık daha eklenir. Melek-kahraman diyaloglarında melek mefhumunun ismine atfedilen ışık-melek ilişkisi, yaklaştıkça sıcaklığı daha da artan bir durum ve son aşaması ise aşk olarak yansıtılır;

> *"Umut buradaydı, bir suret olarak bu gece aramızdaydı; melek miydi bu umut? Bir ışıktır, dediler. (..) Bir an sustum, bir an düşündüm ve melek, dedim, ne dediğimi bilmeden ve birden bir rüyadan uyanır gibi hatırladım ve kalabalıkta seni aramaya başladım: Aşk."* (s. 90, 92).

Çocukluk fotoğraflarında da melek kıyafetleri (s. 39) içinde görünen Canan, özellikle Osman tarafından çoğu zaman bu şekilde algılanır. Çağrı ile başlayan yolculuğun ilk etabında birleşme ve hakikate ulaşmanın özdeşleştirildiği Canan, bir süre sonra başkişinin belleğinde "bir parça erir" (s. 223); daha sonra "Samsun Sosyal Sigortalar Hastanesi'nde çalışan ve kitabı okuduktan sonra onu herkesin yaptığından bambaşka ve sapasağlam bir yolla sindirim sistemine katıp huzur ve mutlulukla yaşayabilen geniş omuzlu" (s. 224) doktorla evlenerek Almanya'ya yerleşmesi ile "karanlık gecede kaybolur gider." (s. 223). Başkişinin tüm aradıklarını içeren kitabın anlattığı yeni hayatın aşk imi Canan, içselleştirildikçe fiziksel varlığı görünmez olur. Onun varlığı, yolculuğun algısal aşamalarından biridir ve kendilik tamamlayıcı işleve koşut olarak metne dâhil edilir.

Mehmet/Nahit, başkişinin yolculuğu başlamadan önceki duraksama anında eşik gardiyanı olarak yolculuğun ne gibi riskler taşıdığını gösterir. Sürekli değişen farklı kimlikler ve adlar ile kurgusal varlığını sürdüren Mehmet, kimliğinin ilk evresinde taşrada gelenekçi bir ailede yetişmiş, dört buçuk yaşında okumaya başlamış, muhafazakâr baba Dr. Narin'in tek oğlu Nahit'tir;

"üstelik gazeteyi baş aşağı çevirince tersinden de harfleri seçip okuyabilirmiş. Kurallarını kendi koyduğu küçük çocuk oyunları keşfeder, babasını satrançta yener, iki kere okuduğu üç kıtalık bir şiiri hemen ezberlermiş" (s. 120).

Dürüst, yakışıklı, büyüklerine saygılı yetiştirilen bu çok zeki çocuk, ideal bir evlattır. Hiç farkına varılmayan birinin içindeki cevheri sezme ve ortaya çıkarma özelliğine sahip bu masal kahramanının hikayesi, kendiliğini gerçekleştiren Osman'ın hikayesinin içine yerleştirilir ve iki hayat eşleşerek birleşir.

Nahit, tıp fakültesinde okumak için İstanbul'a geldiğinde Mehmet'e dönüşür. Zamanının çoğunu kitap okuyarak geçirdiği bu dönemde Rıfkı Hat'ın yazdığı "Yeni Hayat"tan çok etkilenir ve eserde anlatılan yeni dünyayı aramaya başlar. Kendisini tamamen "bir zamanlar başka birisi olduğundan, taşrada bir yerdeki bir konaktan" (s. 64) koparan; dış dünyayla bağlantısını kesmesine ve okula gitmemesine neden olarak başka birisi yapan kitaba ve kitapta anlatılan yeni hayata verir. Onu izlemek üzere adamlarını gönderen babası Dr. Narin, yanlış olduğunu düşündüğü bu yoldan onu kurtarmaya çalışarak kitapları toplatır. Saçı sakalı uzun, üstü başı dağınık bir meczubu andıran insanlara "gün ışığından hoşlanmayan bir baykuş" (s. 141) gibi bakan Nahit, kitabın sırrını öğrenmek amacıyla yazarı Rıfkı Hat'ı ziyarete gider; ancak bir şey öğrenemeyerek geri döner ve arayışına devam eder. Kitabın anlattığı ülkeyi ve insanları bulabilmek için "bir mucize, bir ışık, bir melek, bir kaza bekleyerek" (s. 187) sayısız otobüs yolculuğu yaparken bir trafik kazasında yanında ölen kişinin cebindeki kimliği alarak kendi kimliğini de onun cebine bırakır ve Mehmet olarak yeni bir hayata başlar. Bu maske değişimi sonrası başladığı yeni hayatında Taksim civarında bir otelde hem kâtiplik hem gece bekçiliği yapar. Bir akşam ailesiyle otele geldiğinde tanıştığı Canan'a duyduğu aşk ve babasının adamları tarafından öldürülme korkusu ile hareket eder. Yaşadıklarını ve kitabı anlattığı Canan da kitabı okuyarak etkilenir. Canan aracılığıyla Osman'ın arayışa geçmesi üzerine kaygılanan Mehmet, kendi deneyimlerinden yola çıkarak onlara yeni hayat olmadığını söyler, onları ikna etmeye ve yolculuğun eşiğinde duraksatmaya çalışır;

"Ben de inanmıştım. O dünyayı bulurum sanmıştım. Otobüslere bindim, otobüslerden indim, şehir şehir dolaştım, o ülkeyi, o insanları, o sokakları bulurum sandım. İnan bana, sonradan ölümden başka bir şey yok. İnsanları acımasızca öldürüyorlar. Şu an bile bizi izliyor olabilirler." (s. 28).

Dengeleyici bir işlev üstlenen Mehmet, kendisini bekleyen zorlukların/sınavların önemini kavramaya çalışan ve henüz kendisini tümüyle yolculuğa bırakmayan Osman'ı bilinmeyenin dehşetinden korumak isteğiyle hareket eder. Bir arayışın eşiğinde iken babasının ajanlarının yaraladığı Nahit/Mehmet, Canan'ı korumak için somut yaşamdan kaçıp ortadan kaybolarak kitaba ve onun düşsel uzamına sığınır. Kimliğindeki bu ikinci değişimde kitabı ve kitabın göndergelerini geride bırakıp herkesten ve her şeyden kaçarak Viranbağ kasabasına yerleşir, "yazıda bulduğunu yazının dışında, hayatta aramanın boşuna olduğu" (s.203) düşüncesiyle iç huzura ulaşır. Onu aramak için önce ayrı ayrı sonra birlikte hareket eden Canan ve Osman, babası Dr. Narin ile tanışırlar; hakkında tutulan raporları okuyarak hayatının her aşamasını ayrıntılarıyla öğrenirler. Onun yolculuğunu takip ederken iç benliğindeki kaybolmuşluktan beslenen Osman, ikincil görüntüden kurtulmak ister. Bu amaçla onu bulup öldürmek için yollara düşer. Karşılaştıklarında, kendi adını niçin kullandığını sorar ancak Mehmet kitapta geçen kahramanın adından dolayı olduğunu söylemez;

> *"Katil kurbanına, bu ücra kasabada unutulup gitmeye karar verdiğinde takma ad olarak niye Osman'ı, kendi adını seçtiğini sordu. "Bilmiyorum," dedi sahte Osman hakiki Osman'ın gözlerindeki kıskançlık bulutlarını görmeden. Sonra tatlı tatlı gülümseyerek ekledi. Seni gördüğümde sevmiştim, belki de ondandır."* (s. 202).

Osman, kurgunun yatay düzleminden kurmaca, soyut, içsel, derin katmanına kaçan Mehmet'in yeni hayata ilişkin deneyimlerini öğrendikten sonra Yeni Dünya Sineması'nda Sonsuz Geceler adlı filmi izlerken onu öldürür ve kendi varoluşunu gerçekleştirir;

> *"Walther'imi çıkardım, emniyetini çözdüm, film oynayan salona girdim, içerisi nemli ve sıcaktı, tavan alçak. Eli silahlı kara gölgem sinema perdesine düştü ve gömleğimin ve mor ceketimin üzerinde renkli bir film oynamaya başladı. Projeksiyonun ışığı gözümün içine giriyordu, ama sıralar iyice boş olduğu için hemen kurbanımı buldum. Galiba şaşırmıştı, galiba anlamamıştı, galiba tanıyamamıştı, galiba bekliyordu, çünkü yerinden hiç kıpırdamamıştı. "Bulursunuz benim gibi birilerini, ona bir kitap verir okutur, sonra hayatını kaydırırsınız," dedim, ama kendi kendime. Onu vurduğuma iyice emin olmak için yakından göğsüne ve göremediğim yüzüne üç el ateş ettim. Walther'in patırtısından sonra karanlıktaki seyirciye dedim ki: "Ben adam öldürdüm."* (s. 215).

Başkişinin adının ilk kez belirtildiği bu ölüm, yeni, saf ve mutlu bir hayatın imkânsızlığı bağlamında bireysel bir hesaplaşma niteliğindedir; onun ölümü ile kimlik kazanarak yeniden doğan başkişinin adı açıklanır. Başkişi ile ben-öteki simetrisi içindeki Nahit/ Mehmet, yaratıcılığın ve yazının simgesidir.

"Yaşam gerçeğini kavramış bir bilge" (Ecevit, 2008: 214) olan **Süreyya Bey,** kapitalizm ile mücadele eden bir norm karakterdir. Amblemi melek olan *Yeni Hayat* karamelalarının üreten, "uzun boylu, ince, zarif ve yaşına göre de dinç görünüşlü" (s. 265), gözleri görmeyen ve seksen yaşında bir ruh rehberidir. Dışa değil içe çevrilmiş gözüyle, sırrını kavradığı yaşamın bozulmaması ve kapitalist düzen tarafından yok edilmemesi için gayret sarf eder. *Yeni Hayat* karamelalarını üretmek için sürekli Doğu'ya yönelen Süreyya Bey, Eskişehir ve Kütahya'da uzun yıllar faaliyet gösterdikten sonra damadının memleketi Malatya'ya gider;

> *"Araştırmalarım beni Doğu'ya, ücra sehirlere, ortaokul atlaslarında adları gözükmeyen kayıp kasabalara götürdü. Bir zamanlar vebadan ücra kasabalara kaçanlar gibi, Süreyya Bey ve ailesi de, reklamların ve televizyonun desteğiyle Batı'dan gelip bütün ülkeyi bulaşıcı ve ölümcül bir hastalık gibi saran yabancı rengârenk tüketim maddelerinden kaçmak ister gibi, uzaklara, gölge şehirlere doğru kaçıp kaybolmuştu."* (s. 254).

Süreyya Bey, geldiği Sonpazar kasabasında bulunan Ziya Tepe Sokak'ın Anlam Tepesi'ndeki evde kültürel yozlaşmanın yadsındığı, Batılı tüketim kültürünün henüz nüfuz etmediği, kozmik boyutun egemen olduğu ütopik bir düzen kurar. Somut gerçekliklerin etkisini kaybettiği soyut bir uzam içinde adıyla müsemma bir aydınlanma yaşar ve yaşatır. Hakikatin keşfinde kılavuz kişi olan bu norm karakter, Dr. Narin ile Rıfkı Hat'ın tek boyutluluğunu aşarak mitolojik ve dinsel mirasların simgesel ve ruhsal alt yapısını bünyesinde bulunduran sentez kişidir. Başkişinin onunla karşılaşması çatışma, bağımlılık, mizah ve trajedi potansiyelleri açısından zengin bir aşama yaşamasına zemin hazırlar.

1.3. Kuramsal tek boyutluluk: Kart karakterler

Bu hayatın da, rehberimin
kelimeleriyle yapıldığını biliyordum.

Sınavın ve erginleşmenin anlatısı *Yeni Hayat* romanının gelenek-modernizm, Doğu-Batı, eski-yeni, klasik-postmodern, durağanlık-devinim gibi düşünsel katmanlarının kişi bağlamındaki temsilcisi olan Dr. Narin ve Rıfkı Hat

kart karakterlerdir. Onlar başkişinin arayışının aşamalarında tek boyutlu nitelikleri ile entrik kurguyu biçimlendirirler.

Yolculuğun gaye haline gelerek ereksi olgunluğa giden süreci inşa ettiği *Yeni Hayat* romanında **Dr. Narin**, rehber arketipinin enerjisini ödünçleyen bir kart karakterdir. O, kapitalizmin ülkede yayılmasının sonuçlarından olduğunu düşündüğü yozlaşma ile mücadeleyi ve geleneksel değerleri korumayı amaç edinen muhafazakâr bir kişidir;

> *"Uzun boylu, yakışıklı, altmış beş yetmiş yaşlarında, gözlüklü. Ama odanda yalnız kalıp düşündüğünde yüzünü çok iyi hatırlıyordun da gözlüklerini değil; iyi tanıdığın bazı adamların bıyıklı olup olmamasını sonradan hatırlayamamak gibi. Fazla fazla bir varlığı vardı karşımızda. (..) Uzun upuzun bir masada gaz lambalarının ışığında gölgelerimiz daha uzarken hep birlikte akşam yemeği yedik. Üç kızı vardı. En küçükleri, mutlu ve hülyalı Gülizar, geçkin yaşına rağmen bekârdı. Ortancaları, Gülendam babasından çok, karşımda, burnundan sesli sesli soluyan doktor kocasına yakındı. En büyükleri, güzel Gülcihan -altı yedi yaşlarındaki iki uslu kızının konuşmalarından anladım- kocasından çoktan ayrılmış olmalıydı. Gül kızların anneleri küçük tehditkâr bir kadındı: Yalnız gözleri ve bakışları değil, bütün duruşu, bakın, şimdi ağlarım ha, diyordu."* (s. 97).

Mesleği doktorluk olmayan "uzun boylu, yakışıklı, altmış beş-yetmiş yaşlarında, gözlüklü" (s. 107) bu karaktere askerde iken arkadaşları "bir vidanın sekizgen somunu, manyetolu telefonun çevriliş hızı gibi ufak tefek tamir işlerinde yararlı olan ayrıntılara dikkat ettiği için" (s. 119) bu lakabı vermiştir;

> *"Aslında doktor değildi. Bir vidanın sekizgen somunu, manyetolu telefonun çevriliş hızı gibi ufak tefek tamir işlerinde yararlı olan ayrıntılara dikkat ettiği için, askerde arkadaşları vermişti bu lakabı ona. Eşyaları sevdiği, onlara bakmaktan hoşlandığı, her nesnenin benzersizliğini keşfetmeyi yaşamanın en büyük nimeti olarak gördüğü için bu adı benimsemişti. Tıp değil, milletvekili babasının isteğine uyarak hukuk okumuştu; kasabada avukatlık yapmış, babasının ölümünden sonra işaret parmağıyla bana gösterdiği bu topraklar, bu ağaçlar kendisine kalınca dilediği gibi yaşamak istemişti. Dilediği gibi: Kendi seçtiği, kendi alıştığı, kendi anladığı eşyalar arasında. Kasabadaki dükkânını bu amaçla açmıştı."* (s. 107-108).

Geleneksel dizgenin modernizmin dayatmalarına tepkisinin sembol kişisi olan Dr. Narin, milletvekili olan babasının isteğiyle hukuk okur; küçük bir taş-

ra kasabasında uzun yıllar avukatlık yapar; babasından miras kalan topraklarda kendi anlayışına göre doğanın içinde bir ev, aile ve yaşam kurar. (s. 119) Çalışkan ve zeki oğlu Nahit/Mehmet'in "Büyük Kumpas"ın (s. 130) oyununa geldiğini düşünür; onunla yaşadığı baba-oğul çatışmasını, geleneksel değerlerden kopuşa bağlar;

> *"Büyük Kumpas'a karşı onlar birbirlerinden mal alıp satmaya, başka kırık kalpli kardeşlere açılmaya ve maşalarına karşı dikkatli, insanca ve alçakgönüllülükle örgütlenmeye başlamışlar. (..) Dr. Narin bütün dostlarından, eşyalarını, eşyalarını, ellerinin, kollarının uzantıları olan ve ruhlarını şiir gibi tamamlayan o hakiki şeyleri, ince belli çay bardaklarını, yağdanlıkları, kalem kutularını, yorganlarını, 'hangi eşya seni gerçek kılıyorsa işte onu' saklamalarını istemiş.(..) Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme geçmenin sesidir," dedi Dr. Narin. "Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti... Muvakkitlerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah'a koşmanın aracılarıdır. Hiçbir millet bizler kadar saate düşkün olmadı."* (s. 113-135).

Kendisinin karşı olduğu kitabı okuyan ve kitabın gizini aramaya başlayan oğlunu durdurmak için mücadele eder. Bu süreçte başkişisinin üstüne gitmesi gereken tüm korkularını kendisine yaşatan Dr. Narin, aile babalığının yanında mafyatik kimlikli baba olma vasıflarını şahsında toplar. Karanlık güçler tarafından kandırıldığına inandığı oğlunu kurtarmak için onu etkisi altına alan kitabı toplatma ve yok etme çabalarında işi kuralına göre oynar, bir takım planlar yapar. Okuyanlarını öldürttüğü kitabın da bir parçası olduğunu düşündüğü düzeni/sistemi, kaba güç/şiddet kullanarak değiştirmeye çalışır; *"eşyalarla kaybolan ruhu, ruhumuzu koruyamayacağını anlayınca işi teröre* dök(er)." (s.262) Ancak istediği sonuca ulaşamaz; örgütü çöker, kızları kaçıp gider, "çarpık sanyileşmenin ve yozlaşmanın sonucuna bağlı olarak" (Korkmaz, 2000: 153-154) konağını kaybeder, sömürgeci bir kültürel anlayış yaygınlaşır;

> *"Kapakta, yalçın kayalıklarla sarılı dik bir uçurumun kenarındaki oniki yaşlarında bir çocuk bir eliyle, yaprakları tek tek çizilmiş, ama kapak baskısı iyi yapılmadığı için yeşilleri dışarı taşmış bir ağacın kalın gövdesine sarılıyor, diğer eliyle de dipsiz uçuruma düşmekte olan kendi yaşında sarışın bir çocuğu son anda elinden yakalayıp kurtarıyordu. Çocuk kahramanların ikisinin yüzünde de bir dehşet ifadesi vardı. Arkada ise, kurşuni ve mavi renklere boyanmış vahşi Amerikan doğasında bir akbaba bir kötülük olmasını, kan akmasını bekleyerek uçuyordu."* (s. 112).

Başkişi, eserin çok katmanlı ve çokanlamlı dünyasında geleneksel değer dizgesinin ve ulusallık düşüncesinin temsilcisi Dr. Narin'i bir psikanalist olarak görür. Onun oğlu Nahit/Mehmet için hazırlattığı müzeyi gezerken kendi macerasının karanlık, tiksinti ve düşsel korkular yolculuğuna dönüşmesindeki etkisinden bahseder. Yaşanılan dünyadan soyutlanmış başka bir zamanda/ zamanın dışında ve masal şehri görünümündeki bir mekânda/ "Dr. Narin'in ülkesi(nde)" (s. 118) yaşayan Dr. Narin, "yüksek bir tepeden varoluşun kendi iradesiyle kıpırdanan hareketine bakan bir Tanrı gibi" (s. 112) dir;

> *"Chevrolet'nin tavanını acımasızca döven sonuncu sağanaktan sonra, tıpkı masallardaki gibi birden bambaşka bir ülkede bulduk kendimizi. Sileceklerin kederli müziği susmuştu. Güneş pırıl pırıl ve geometrik bir dünyada sol pencerenin kelebek camından batmak üzereydi. Billur gibi berrak, açık, sessiz ülke bize sırlarını teslim et! Üzerlerinde su damlacıkları, ağaçlar açık seçik birer ağaçtılar. Kuşlar ve kelebekler, ön cama hiç yaklaşmadan akıllı, huzurlu kuşlar ve kelebekler gibi önümüzden uçtular. Zaman dışı ülkenin masal devi nerede, diyecektim, pembe cücelerle mor cadılar hangi ağacın arkasında?"* (s. 96).

Başkişinin yazı ve edebiyat ile birleşen öyküsünde klasik edebiyat anlayışının kişileşmiş hali olarak "matbaadan çıkmış bütün kitaplar(ı)" (s. 114) ve yazıyı kendisine, kendisi gibi düşünenlere düşman olarak görür ve savaş açar; kitabı toplattırır, kitabın yazarını öldürtür, oğlu dâhil olmak üzere kitabı okuyanları takip ettirtir ve vurdurtur. Bu sırada Konya, Sivas, Trabzon, Şam, Edirne ve Balkanlardan kendisi gibi düşünen "kırık kalpli dostlarıyla (..) yok edilmek istenen kendi saf zamanımızın hükümranlığını yeniden zaferle kur(mak)" (s. 113) için birlikte hareket eder. Ancak başarılı olamaz; oğlu Nahit/Mehmet'in, Osman'ın ve Samsunlu Dr. Mehmet'in kitabı okuması ve yeni hayatı araması ile klasik yazın yok olur.

Konumu sorunlaştırılan yazarın romandaki silueti olan **Rıfkı Hat**, metne ve metnin dışındaki evrene yönelerek başka metinler ve olgular aracılığıyla gösterim işlevini yerine getiren bir kart karakterdir. Gerçekle kurmacanın iç içeliğindeki eserin düşünsel, yapısal ve tematik arka planında bu tek boyutlu karakter, yazar gibi içinde kendisinin de olduğu bir roman yazar. Kurgusal düzlemde başkişi Osman'ın yazınsal düzlemde okurun yolculuğunu başlatan *Yeni Hayat* kitabının yazarı Demiryolcu Rıfkı Amca "uzunca boylu, biraz yakışıklı, biraz kederli, ötekilerle birlikte olmaktan, onlara benzemekten mutlu" (s. 238) bir kişidir. Gelenek-modernlik, Osmanlı-Cumhuriyet dualitelerinin kavramsal olarak tartışıldığı eserde Dr. Narin'in gelenekçi muhafazakâr kim-

liğinin karşısında yer alır. O, eserde ışığı simgeleyen devlet demiryollarında çalışıp başmüfettişliğe yükseldikten sonra emekliye ayrılır, ardından çocukları eğlendirmek ve onlara cumhuriyet ülküsünü anlatmak amacıyla resimli çocuk öyküleri yazmaya başlar;

> *"Rıfkı Amca'nın bana hediye ettiği Pertev ile Peter ya da Kamer Amerika'da adlı kitapları okuduğum günlerde de koşa koşa eve dönüp bir kitaba gömülmek istediğim çok olmuştu, ama o çocuk kitaplarında hep bir son olurdu. Orada, üç harfle, tıpkı filmlerdeki gibi "son" diye yazardı ve o üç harfi okuduğum zaman içinde olmak istediğim ülkenin sınırlarını görmekle kalmaz, ayrıca o sihirli diyarın Demiryolcu Rıfkı Amca'nın uydurduğu bir yer olduğunu acıyla anlardım. Yeniden okumak için eve koşturduğum kitapta ise, her şeyin gerçek olduğunu biliyordum, kitabı bunun için içimde taşıyordum, bunun için de koşar adım yürüdüğüm ıslak sokaklar gerçek değillermiş de birilerinin beni cezalandırmak için verdiği sıkıcı bir ev ödevinin parçalarıymış gibi gözüküyordu bana. Çünkü kitap, bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için var olduğumu anlatıyordu." (s. 16).*

Akıllı ve yürekli Türk çocuklarının Batı ülkelerindeki serüvenlerinin, Batılı çocuklara kendilerini kabul ettirişlerinin ve onlarla kurdukları dostlukların anlatıldığı öyküler dışında büyükler için yazdığı tek kitap, başkişisi Osman olan "Yeni Hayat"tır. Başkişinin yolculuğa çıkmasını sağlayan kitabın yazarı Rıfkı Hat, anlattığı hikâye ve yazdığı romanla ilgili bakış açısı sorunu yaşar;

> *"bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemden konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için."* (s. 227).

Başkişinin "yolumu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek kur(duğu)." (s. 8) kitap, "Doğulu, geleneksel bir yazarın yapacağı gibi, onu bir ibret vesilesi" (s. 269) halinde yazarı ile özdeşleşir hatta onun yerine geçer;

> *"Kelimelerle onların bana anlattıkları şeylerin birbirlerinden apayrı olması gerektiğini de işte böyle anladım. Çünkü, ta başından itibaren kitabın benim için yazıldığını sezmiştim. Okurken, her kelimenin, her sözün içime*

işleyişi zaten bu yüzdendi. Onlar olağanüstü sözler, ışıl ışıl parıldayan kelimeler oldukları için değil, hayır; kitabın benden söz ettiği duygusuna kapıldığım için. Bu duyguya nasıl kapıldığımı da çıkaramadım. Çıkardım da unuttum belki; çünkü katiller, kazalar, ölümler ve kayıp işaretler arasında yolumu bulmaya çalışıyordum." (s. 10).

Bu durumda Rıfkı Hat, etkin rol üstlenerek yazarın kişiler kadrosunun bir elemanına dönüşmesi ile kurgusal kişiliğini kazanır. Dikey ve yatay geçişlerle kurgulanan eserde "Yeni Hayat", anlatı içinde anlatıdır; hem gerçek okurun hem de kurgudaki okurların davet edildiği gizemli bir kendilik yolculuğunun metinleşmiş halidir. Bu kitabı yazdıktan sonra başı derde giren ve savcılık tarafından kitabı toplatılan Rıfkı Hat, Dr. Narin'in ajanları tarafından öldürülür.

1.4. Kurgusal görüntüler: Fon karakter/ler

kitaptan yüzüme fışkıran ışıkta köhnemiş odalar gördüm,
çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler,
kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm.

Oyunun metinselleştiği *Yeni Hayat* romanının nesnel düzeni, ritmik ilerleyişi ve akışı içinde fon karakterler ile kurgusal ve yazınsal yolculuğun simgesel çok anlamlılığı tamamlanır.

Yaşamı duygu ve akıl sentezinde kavrayan, karşıtlıkların birleşimini yapan, *Yeni Hayat* kitabını özümseyen, yazı-gerçek ayırdında bir düzen kuran ideal okur konumundaki Samsunlu Dr. Mehmet; Dr. Narin'in kurduğu mistik atmosferin güçlenmesinde rol alan, masal kahramanlarını çağrıştıran kızları Gülendam, Gülcihan ve Gülizar; Dr. Narin'in, oğlu Nahit/Mehmet'i ve kitabı okuyanları takip etmek üzere görevlendirdiği, her birini bir saat markasıyla adlandırdığı, toplumsal zaman kavramının sembol kişileri olan ajanlar (Seiko, Omega vd.); "güzel, nazik, yumuşak ve anlayışlı bir kadın" (s.12) olarak şefkati ve sevgiyi temsil eden Osman'ın annesi; birçok bakımdan Osman'ın annesine benzeyen Rıfkı Hat'ın eşi Ratibe Teyze; kaza sırasında ölmek üzere iken kimliklerini başkişi Osman ve Canan'a veren Ali Kara ve Efsun Kara; *Yeni Hayat'a* açılan kapı niteliğine sahip sonu gelmeyen otobüs yolculukları ve kazalar sırasında tasvir edilen kişiler eserin metaforik ilişkiler ağında yer alırlar.

SONUÇ:

kitabın beni anlattığını,
hikâyenin benim hikâyem olduğunu düşündüm.

Yazınsal serüvenini yolu anlatmayan her yolculuk metninin eksik kalacağı düşüncesi ile inşa eden Orhan Pamuk, yolu yaşamak ve yaşatmak isteği içinde hareket ederek kendi poetik duruşunu oluşturur. Yazınsal bağlamda mevcut olanı yıkarken yeni ve özgün değerler üreten sanatkar, bizzat yolun kendisi haline gelen metaforik anlatılarında büyüyen, bilinçlenen, yeni bir kimliğe kavuşan bireyin/toplumun yolculuğunu kurmaca katmanlarında görüngüler.

'Olan' ve 'olması gereken' çatışması ile 'söylenen' ve 'söylenmek istenen' ikiliği somutladığı diyalektik bağı, görünenin altındaki ironik gerçek üzerine kurarak gerçeği, gerçekliği, içeriği değiller. Parçalanan yazınsal imgeyi çoklu ve çoğul gösterenler ile kişi-kavram-simge bakımından kurguladığı yapıtlarından *Yeni Hayat*, çoklu gönderimleri ile giderek boyut değiştiren yolculuğun iyilik, erdem, öze dönüş hedefinde varoluşsal bir uyanışa dönüşümüdür. Arayış kurgusunun dallarının gerçek ve mecaz anlamıyla yolculuklar ile sağlandığı eserde, aşk, cinayet, paranoya, siyaset, ulusallık, cinsellik, masallar ve yazı gibi birçok motif aracılığıyla ana kurgudan sağa sola sapan ve sonu görünmeyen yollar vardır.

Tekil ve kapalı olmayan eserin kahramanının okuduğu, sadece yazarın değil roman kişilerinin ve okurun da etken olduğu çoksesli metinde varolma sorunuyla yüzleşen, kendiliğini yadsıyan, başka bir dünya arayışının peşinde kaybolan insan/lar anlatılır. Kişilerin ve okurun aynı düzlemde anlamlandırıldığı eserde gerçek yazarın ontolojik sınırı geçip gerçek okurun okuduğu anlatının içinde yer alması ile sağlanan yanılsamanın ortaya çıkardığı paradoksta yatay ve dikey düzlemde kitap, yeni hayat, yolculuk, yol, melek, rüya, otobüs, demiryolu, tren, lokomotif, istasyon, gece/ karanlık, *ışık*, *üç*, Doğu-Batı simgeleri ile katmanlar meydana gelir. Romanda kitaplaşan kişiler ve kişileşen kitap aracılığıyla hep yazılan ve yazılacak olan yolculuk anlatılarına bir bölüm eklemlenir.

Bir hikâyesi olmayan, görüntüler ve gölgeler ile kuşatılan roman kişileri, cinsellik-şiddet-acı sarmalında kendi hikâyelerinin peşine düşerler. Bu kendinden kendine kaçış öyküsü, gündelik yaşamının belirsizliğinde uyku halindeki negatif düşüş yaşayan umutsuz, yalnız, sürgün ve kendi içine batmış başkişinin kendini kuşatan gerçeklerle ve gölgelerle yüzleşmesi ve hiçlikten kurtaracak yeni hayatı aramak için yola çıkması ile başlar. Tinsel iniş çıkışların mekân ve zaman değişimleri ile yansıtıldığı bu yolculuk esnasında labirent görünümlü dış dünyanın duvarlarına çarpan, dünyadaki yerini sorgulayan ve herkesleşen

varlığı ile özü arasında sıkışarak kaygı-endişe-bunaltı sarmalında yabancılaşan kişilerle karşılaşır. Her kişi onun bilinç-bilinçdışı-bilinçaltı düzlemde yaşayacağı çağrı, yüzleşme, arayış ve kaçışın özneleri olurlar. Orhan Pamuk, tüm eserleri gibi Yeni Hayat romanında da varoluşun kıyısındaki bireysel-toplumsal-evrensel arayışları çok katmalı ve çok anlamlı ruhsal bir üretime dönüştürür. Kendi hikâyesinin kurbanı olan başkişisinin öyküsü, ölümü yaşayanların çığlığı olarak yazının ebedi uzamına kaydedilir.

KAYNAKÇA

CAMPBELL, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu** (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.

ECEVİT, Yıldız (1996), "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler", **Varlık**, Nisan, S. 1063, s. 46-54.

ECEVİT, Yıldız (2008), **Orhan Pamuk'u Okumak,** İletişim Yay., İstanbul.

HARVEY, David (2010), **Postmodernliğin Durumu** (Çev. Sungur Savran), Metis Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2000, "Kara Kitaptaki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açıdan Yorumu", **Türk Yurdu (Roman Özel Sayısı),** Mayıs – Haziran, S. 153-154, C. 20, s. 311-317.

MAY, Rollo (2003), **Yaratma Cesareti,** (Çev. Alper Soysal), Metis Yay., İstanbul.

PAMUK, Orhan (2014), **Yeni Hayat,** Yapı Kredi Yay., İstanbul.

PAMUK, Orhan (1999), Öteki Renkler, İletişim Yay., İstanbul.

PARLA, Jale (1996), "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat", **Varlık Dergisi**, S. 1049, s.108.

PROPP, Vladimir (1987), **Masalların Yapısı ve İncelenmesi,** (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

VİRAN DAĞLAR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Eylem SALTIK**

GİRİŞ

Zülfikar Bey mertti, yiğitti
Fakir ağlatmadı, mazlum ezmedi
Hile nedir kuşku nedir bilmezdi
Korkusuz uyudu, korkusuz gezdi

Cumhuriyet dönemi edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Necati Cumalı (Ahmet Necati Acar, d. 1921- ö. 2001) şair ve yazar kimliğiyle Türk edebiyatının, şiirden senaryoya kadar pekçok türde eser vermiş önemli kalemlerinden biridir. Cumalı'nın edebiyata ilgisi çocuk yaşta başlamıştır. Günlük gazetelerde tefrika edilen hikâye ve romanlar onda okuma hevesi uyandırmış ve bu heves artarak devam edince Cumalı daha ilkokuldayken Türk edebiyatının önemli isimlerine ait romanların çoğunu okumuştur.

Necati Cumalı'nın lise yıllarında okuma alışkanlığı "günde iki kitap" (İleri, 1981: 5) okuyacak kadar aktiftir. Bu yıllarda Cumalı, bir taraftan gazete ve edebiyat dergilerini takip ederken diğer taraftan da Türk ve Dünya edebiyatlarından pek çok şiir ve roman okumuştur. Tevfik Fikret, Necip Fazıl, Mehmet Akif, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Orhan Veli, Nazım Hikmet; Ömer Seyfettin, Sait Faik, Reşat Nuri, Balzac, Dostoyevski, Stendhal, Puşkin, JackLondon, Çehov vb. şair ve yazarlar en sevdikleridir.

Okuma merakı yazma hevesini canlandırınca Necati Cumalı ilkokulda yazdığı ancak küçük birer denemeden öteye geçemeyen hikâyelerinden sonra şiir

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. esaltik77@hotmail.com

de yazmaya başlamış ve ilk şiiri 1939 yılında yaşamını idame ettirdiği Urla'ya ait yerel bir dergi olan *Ocak*'ta yayımlamıştır. Daha sonra Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in çıkardığı *Yaprak* dergisinin şairleri arasında giren Necati Cumalı Türk şiirinin önemli isimleri tarafından yazma konusunda yüreklendirilmiştir. Öyle ki Ahmet Hamdi Tanpınar'ıngenç şairin şiirlerini okuduktan sonra ona "...öyküler, romanlar, oyunlar da yazmalısınız; zaten yazacaksınız..."(Cumalı, 1982: 39) demesi Cumalı'yı çok mutlu etmiş, çeşitli dergilere şiirler gönderen şair, etrafındaki insanların hikâyelerine tanık oldukça onları anlatmak için daha uzun türlere, roman, hikâye ve tiyatro oyununa yönelmiştir. Ancak şiir onun için vazgeçmezdir. Çünkü ona göre şiir yazmak "...diğer türlerde dil yalınlığının ortaya çıkması" (Cumalı, 1977: 28)nı sağlar. Bu nedenle Necati Cumalı her ne kadar türler arasındaki geçişin kendisini yavaşlattığını düşünse de farklı türlerde eser vermeye devam eder.

Şiire bireysel konular, aşk, kadın vb. yazarak başlayan Cumalı, daha sonraki dönemlerde toplumsal konulara yönelir. Halkın yaşadığı sıkıntılar, adaletsizlikler, haksızlıklar; bunların toplum üzerinde yarattığı olumsuz sonuçlar, yaşam ve insan sevgisi Necati Cumalı'nın en çok işlediği konular arasındadır. Cumalı, bu konulara roman, öykü ve oyunlarında da yer vermiştir. Kaleme aldığı tüm türlerin tema ve iletiye ait ortak paydasında hümanist bir yazar tavrını görmek mümkündür. Necati Cumalı'nın isteği, ait olduğu halkın mutluluğu ve yaşadığı ülkenin refahıdır. O, eserlerinde bu iletiyi vermeye çalışmıştır. Cumalı'nın insana, doğaya duyarlı olması, insanî ve millî değerlere bağlı olması, mesleğinin de etkisiyle adalet, hak vb. kavramları yaşamın önemli belirleyicileri olarak kabul etmesi eserlerinin çerçevesini belirlemiştir. Necati Cumalı'nın *"Ben insancıl bir değer aradım yazdıklarımda. İnsancıl gerçek önemli. Ya bir garibin savunması ya bir zalimin teşhiri. Benim için bunlar önemli."* (Akcaoğlu, 2003: 37) cümleleri 1994 yılında yayımlanan *Viran Dağlar* isimli romanın da iletisini vermektedir.

Necati Cumalı'nın *Viran Dağlar* isimli eseri 504 sayfa ve kalabalık kişiler dünyasına sahip olmasına rağmen, başarılı ve ödüllü bir eserdir. Esere başarıyı getiren pek çok neden vardır. Balkanlarda efsaneleşen gerçek kişi ve olaylar üzerine yazılmış olması, yazarın olay akışını kalabalık kişiler dünyasına rağmen sağlam kurgulaması, yarattığı karaktere inanan yazarın dili kullanma becerisi ve bu sayede iletiden sapmaması eserin edebiyat tarihinde yer almasının nedenleridir.

Eserin "aksiyonel ve düşünsel örgüsünü yürüten" (Sazyek, 2015: 134) figüratif kadrosunu, ülkü değerleri temsil eden başkişi Zülfikâr Bey, norm karakterlerin babası Rıza Bey, annesi Saliha Hanım, terzi Halit, Kolağası Niyazi Bey, eşi Emine ve âşık olduğu kadın Cemile; kart karakterler Zülfikâr'ın yeğeni Hikmet,

ara değerleri temsil eden Zülfikâr'ın arkadaşı İsmail oluşturmaktadır. Ayrıca Değirmenci Yakup Ağa, Nalbant Demirşah, Cafer, Zülfikâr'ın babaannesi Naile Hanım, halası Esma ve eşi İbrahim vb. olumlu fon karakterler ile Zülfikâr'ın eniştesi Orhan Bey, Polis Maksi, Selman, düşman askerler vb.kişilerden oluşan olumsuz fon karakter grubu da başkişiyi ve olay örgüsünü etkileyen kalabalık kişiler kadrosu olarak kurguyu tamamlamıştır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkişi: Goriçkalı Zülfikâr Bey

Viran Dağlar isimli esere gerçek bir kişi ilham olmuştur. Bu kişi, Balkanlar'daki son uçbeylerinden biri olan Goriçkalı Zülfikâr Bey'dir. Zülfikâr Bey Necati Cumalı'nın babası Mustafa Bey'in kuzeni(dayısının oğlu)dir. Mustafa ile Zülfikâr birlikte büyümüştür. Cumalı, Zülfikâr Bey'i babasından dinlediği hikâyelerden tanır (https://www.youtube.com/watch?v=i6r5wJCocwI). Zülfikâr Bey Goriçka'nın zengin ailelerindendir. Çalışmayı seven, yardımsever, adaletli, alçakgönüllü, milletine ve devletine bağlı, kibar, düzgün fizikli bir gençtir. Balkan Savaşları patlak verip Arnavutlar, Sırplar, Bulgarlar Osmanlı'ya karşı ayaklanmaya başlayınca Zülfikâr Bey Osmanlı'nın dağılmaması için Resneli Niyazi Komitası'nda savaşa girer. Necati Cumalı'nın *Viran Dağlar* romanı, Zülfikâr Bey'in bu süreçte yaşadıklarından ve yazarın bu karaktere olan hayranlığından mülhemdir.

Necati Cumalı çok okuyan, etrafını iyi gözlemleyen ve eserlerini bu titizlikle kaleme alan bir yazardır. Zülfikâr Bey'in karakterizasyonunda yazarın bu tavrı etkilidir. Goriçkalı Zülfikâr'ın yaşadığı toprakları ki bu topraklar yazarın ve ailesinin göç ettiği coğrafyadır, karış karış gezen Cumalı, eserini duydukları ile izlenimlerini bütünleştirerek kurgulamıştır. Kurgunun ana unsuru Zülfikâr Bey'dir. Cumalı, bu karakteri, Zülfikâr Bey'in sadece yaşadıklarını anlatmak için değil onun aracılığıyla "yeni bir hayat teklifi" (Tosun, 2014: 109) sunmak için yaratmıştır. Bu da pek çok değerin temsilcisi olan Zülfikâr Bey'in hem fiziksel hem de zihinsel açıdan idealize edilmesini gerektirmiş ve yazar romana kurgunun bu özelliğini ortaya koyan şu paragrafla başlamıştır;

> *"Tam kendine yaraşır bir görkemi vardı gelişinin. Makilikler arasından geçen keçiyolunun göl kıyısına indiği yerde, yüksek yapılı kır atı üstünde göründüğü zaman, buralardan biri, sıradan bir yolcu olmadığı hemen belli oluyordu."* (s. 5).

Dört yıl önce gittiği savaştan köyüne dönen Zülfikâr'ın tasvir edildiği bu paragraf eserin başkişisinin idealize edilecek bir karakter olduğunun ve romanın sonraki sayfalarındaki hareketliliğin habercisidir. Necati Cumalı, okurda merak uyandıran, onu hikâyenin içine çeken bu satırlarda Zülfikâr'ı köyde yaşayan diğer insanlardan "farklı" biri olarak tanıtmıştır. Zülfikâr Bey hem fiziki ve karakter özellikleri hem de yetenekleriyle herkesin sevgisini kazanmış, herkese yaşama nedenini hatırlatmış bir kişidir. Birkaç sayfa sonra yer alan ilahi anlatıcıya ait şu cümleler başkişinin çevredeki insanları etkileyen "farklı" yapısını açıklamaktadır;

> *"Gerisinde, anayoldan bir atlının geldiğini duymak birden canlandırdı Şaban'ı. Her yanını uyuşturan yorgunluğunu unuttu,* ***hayata döndü.*** *(...) Bilisteli bir köylü için önemli bir olaydı Zülfikâr Bey'in gelişi. Cesareti, yakışıklılığı, cömertliği, gönül serüvenleri, nişancılığı üstüne anlatılanlarla adı dillerde dolaşan ünlü bir kişiydi Zülfikâr Bey."* (s. 9)

Zülfikâr Bey Makedonya'da yaşayan Türk, Rum, Yunan, Bulgar herkesin tanıdığı ve sevdiği bir kişidir. Necati Cumalı, halkın dikkati çeken ve takdir toplayan Zülfikâr Bey'i romanda okura tüm yönleriyle -düşünceleri, insanlara yaklaşımı, hayata bakışı, yetenekleri, aşkları, zaaflarıyla- sunmuştur. Roman kurgusunun sağlam olmasında olay ve kişilerin homojen bir yapı oluşturabilmesi için seçilen karakterlerin sadece düşünsel değil fiziksel özellikleriyle de tasvir ve tahlil edilmesi gerekir. Çünkü karakterlerin fiziksel yapıları da olay akışında etkili olabilir. Nitekim *Viran Dağlar* romanındaki olay örgüsüne dinamizm katan aşk temasının varlık nedenlerinden biri olan Zülfikâr Bey'in fiziksel yapısıdır.

Necati Cumalı, aşkı, romanda iletiyi tamamlayan tema olarak işlemiştir. Bunun birkaç nedeni olabilir. Birincisi idealize edilmek istenen başkişisinin tüm insani özellikleri ile karakterize edilme gerekliliği; ikincisi olay örgüsüne hareketlilik katma amacı; üçüncüsü de Necati Cumalı'nın önem verdiği kadın ve cinsellik teması. Tüm bu etkenler sonucunda *Viran Dağlar* romanında Zülfikâr Bey'in kadınları kendisine hayran bıraktığı birden fazla sahne okura sunulmuştur.

Zülfikâr "Geniş dalgalı, kumral, gür saçları, düzgün yüz çizgileri, özellikle derinlikleri uzayıp gidiyormuş izlenimi veren ışıltılı açık yeşil gözleriyle yanlarından geçenlerin bakışlarını üstüne çeken bir delikanlı..." dır (s.51). Daha çocuk yaştan itibaren kızların ilgisini çeken Zülfikâr'ın gençliği gönül maceraları ile geçer. Genç Zülfikâr gittiği yerlerde karşılaştığı kadınlara ilgisiz kalamaz.

Onun bu yönünü bilen ailesi kendisini evlendirir. Ancak evlilik Zülfikâr'ın başka kadınlarla aşk yaşamasına engel değildir. Zülfikâr;

> *"Haftanın bir ya da iki günü Uçana'da kalırsa geri kalan günleri ya Manastır'da ya da Selanik'teydi.(..) Manastır'ın eğlence düşkünü gençleri arasında olduğu kadar, genç aydınları arasında da dostları vardı. Bu iki grup arasında yalpalar gibi yaşıyordu.(...) Sık sık sevgili değiştiriyor, Manastır'ın çalgı yerlerinde yeni görülen, gözde olan kadın şarkıcılarla ilk yakınlık kuran çoğu kez o oluyordu."* (s. 78).

Zülfikâr yirmili yaşlarında Makedonya'nın eğlence merkezleri olan Selanik ve Manastır'da çokça zaman geçirir. Anlatının bağlamı içinde Zülfikâr'ın bu mekânlardaki aşk maceralarının da önemli bir yeri vardır. Bu nedenle, her ne kadar yaşam felsefesi ve olumlu karakteri ile ön planda olsa da, okur karşısına toplumun kabullerine aykırı hareket eden bir başkişi çıkar. Ancak Necati Cumalı, kullandığı şu cümlelerle bu durumu Zülfikâr Bey'in lehine döndürmeyi başarır;

> *"Selanik'te, daha rüştiyede okuduğu yıllarda, ilk tanıdığı hafifmeşrep kadınların zengin yaşam deneyleriyle edindikleri değer ölçülerini düşündürücü bulmuştu. İlk bakışta görünen özellikleri korkusuz oluşlarıydı bu kadınların. Hor görülen, aşağılanan zanaatlarına karşın bağlı kaldıkları moral değerleri vardı. Yılgın değildiler. Bunca düş kırıklıklarının, aldatmaların ardından hâlâ özveriyle, güvenle sevebiliyorlar, ruh safiyetlerini koruyabiliyorlar, günahsız olduklarına, bağışlanacaklarına inanabiliyorlardı. İyiliğin, sevginin yenilmezliğini, kir tutmayacağını kanıtlıyorlardı çileli yaşamlarıyla. Zülfikâr Bey'in, belki de henüz on sekizini bulmadan, çevresindeki düşkün insanlara alçakgönüllülükle yaklaşmasında, ezilenleri hor görmeyecek kadar olgunlaşmasında ergenlik çağı ilişkilerinde tanıdığı bu kadınların etkisi vardı."* (s. 132).

Anlatılarda ideal insanın sembolü olan kişiler olumlu özellikleriyle işlenir. Yazar çoğunlukla eserin başkişisi olan bu kişiye kendisi de inanır ve aynı şekilde okuru da inandırmak ya da tatmin etmek ister. Necati Cumalı, Zülfikâr Bey'in-Zülfikâr Bey her ne kadar etik alanın değerlerine aykırı davransa da- kadınlar hakkındaki düşüncelerini aktardığı bu cümleler başkişinin *Viran Dağlar* romandaki ülkü(kurucu) değerlerin temsilcisi olduğu konusunda okurun zihninin bulanmasına izin vermez.

Wayne Booth'a göre "Hikâye anlatıcısının en bariz yapay araçlarından biri, aksiyonunun yüzeyinin altına inerek karakterinin zihni ve kalbi konusunda güvenilir bir bakış açısı elde etmektir." (Booth, 2012: 15) Bunun için yazar, okura, olayları anlatma yöntemi ile değil daha çok gösterme yöntemi ile anlatmayı tercih etmelidir. Anlatma yönteminde kişi hakkındaki bilgileri yazar ya da kahraman anlatıcı verirken gösterme yönteminde kişi "davranış, düşünce ve duygularıyla" (Tekin, 2003: 78) kendi kendini anlatır. Necati Cumalı için gerçekte hayran olduğu Zülfikâr Bey karakterinin bir diğer önemi, eserin iletisinin sembolü olmasıdır. Bu yüzden yazarın, Zülfikâr Bey karakterini gösterme yöntemi içinde olumlayarak verdiği görülür. Eser, Zülfikâr Bey'in biyografik anlatısı izlenimi vermesine rağmen olay örgüsü içinde Zülfikâr Bey'in rolü ve söyledikleri, eserin, bir bireyin hikâyesinden ziyade bir yazarın halkı için nasıl bir yaşam arzu ettiğinin ifadesi olduğunu ortaya koymaktadır.

Zülfikâr Bey'i efsane kahramanı yapan asıl özellikleri onun Osmanlı'yı yıkmaya, halkın huzurunu bozmaya çalışanlara karşı verdiği mücadeleler sırasında ortaya çıkar. Zülfikâr'ın öfkesi *"Yaşayışlarının düzenini bozmak isteyenlere"*(s. 176) dir. Okur, onu bu yolda verdiği mücadelede "vatanını, milletini seven ve bu değerler için cesurca mücadele eden, kendine güvenen, sevecen, ağırbaşlı, cömert, dürüst, sözünün eri, adil, duyarlı, haksızlığa karşı gelen, yaşama sevinci tükenmeyen" bir kişi olarak tanır.

1901-1904 yılları arası Rum ve Bulgar komitacılarının Osmanlı'ya karşı saldırdığı dönemdir. Osmanlılar bu saldırılar karşısında birlik olur. Rüştiye öğretmenleri de derslerde yaptıkları vatanseverlik konuşmaları ile bu mücadeleye destek verirler. Zülfikâr tüm bunları deneyimleyerek okuldan mezun olur. Kısa sürede silah kullanmayı, ata binmeyi öğrenir. Ülkede yaşanan sıkıntılara aldırış etmeden yaşamına devam eden Zülfikâr Bey on sekiz yaşına geldiğinde Manastır'ın içinde bulunduğu duruma kayıtsız kalmaz;

> *"Böylesine coşkulu yoğunlukta olayların yaşandığı bir kente karışan on sekizinde bir gencin bu ortamdan etkilenmemesi olanaksızdı. Hele Zülfikâr Bey gibi inandığı konulara yürekten kapılan, her zaman öne atılmaya hazır, gözüpek bir genç, Manastır'da yaşamını anlamlandıran bir hava bul(ur)."* (s. 133).

Zülfikâr Bey'in o günlerde iki endişesi vardır:"...Osmanlı devletinin eli ayağı tutmayan yaşlılar gibi gücünü yitirişi, uyruklarına söz dinletemez duruma gelmesi; öbürü, Osmanlı Türklerini saran göç dalgası." (s. 113) Bu sorunlar o zamana kadar kaygısızca yaşayan yirmi bir yaşındaki Goriçkalı Zülfikâr Bey'i "...

Makedonya'da Osmanlı egemenliğini korumaktan sorumlu genç bir Osmanlı uç beyi durumuna getir(ir)."(s. 113) Vatanını seven Zülfikâr'ın artık tek amacı bu toprakları yabancı devletlerin istilasından korumaktır. Zülfikâr'ın hem Osmanlı'nın gizli haberleşme ağında çalışırken hem de Kara Ali'nin çetesine katıldığında "Hepimiz Makedonya'yı bırakır gidersek, beş yüz yıldır bize emanet bu topraklara kim sahip çıkacak, ölmüşlerimizin mezarlarını kim koruyacak?.."(s. 113)düşüncesiyle mücadele ettiği görülmektedir.

Necati Cumalı bu mücadele boyunca Zülfikâr'ı cesur söylem ve tavırlarıyla ön plana çıkarır. Zülfikâr gönüllü olarak savaşa katılmak için sabırla engellerin ortadan kalkmasını bekler. En sonunda hürriyetin ilanından önce adını duyup hayran olduğu hürriyet kahramanı Kolağası Niyazi Bey'in Resne'deki taburuna kabul edilir. Onun tek isteği "hiç tanımadığı, yüzünü görmediği insanlara" karşı savaşmaktır. Babasının sık sık tekrar ettiği "Kırk gün tavuk gibi yaşayacağına bir gün horoz gibi yaşa!" nasihati kulaklarında çınlayan Zülfikâr tüm cesareti ile savaşa katılır. Osmanlı Devleti içinde yaşayan Rum, Bulgar ve Sırplar "...ben Yunanım, ben Bulgarım, ben Sırpım..." dedikçe Zülfikâr da "...ben Türküm, Osmanlıyım..."der."Madem onlar kendilerini Rum, Bulgar, Sırp diye ayrı tutuyorlar, kendisinin de ben Türküm demesi gerektiğini, en azından bir onur sorunu olarak benimse(r)."(s. 114) Aslında Zülfikâr'ın isteği yüzyıllardır Osmanlı çatısı altında yaşayan farklı milletten insanların bu yaşama devam etmeleridir. Bir dağ köyünde, hastalıklı bir anne ve sakat bir baba ile yalnız yaşayan Sofia ile tanıştıktan sonra zihninden geçen şu cümleler onun bu hümanist yaklaşımını dile getirmektedir;

> *"Zülfikâr Bey, uzun uzun anlatmasına gerek kalmadan anladı Sofia'nın dertlerini, onurunu kurtarmak için nasıl çırpındığını, üzüntülerini açığa vurmamaya çalıştığını. Savaş buydu işte! Karşılıklı cephelerde savaşan insanları bir yandan da dertlerini paylaşmakta birleşiyor, birbirlerini avutacak durumlarda buluşturuyordu."* (s. 326).

Zülfikâr Bey'in en önemli özelliklerinden biri sözünde durması, dürüst bir insan olmasıdır. Yazar roman boyunca pek çok yerde onun bu özelliğini çeşitli vesilelerle tekrarlar. Savaş yıllarında ihanetin, sahtekârlığın yayılmasına karşın Zülfikâr kendi doğrularından asla ödün vermeyen bir kişi olarak herkesi, düşman komutanlarını dahi, kendisine hayran bırakır. Yunanlılar Fransız askerleri ile birlikte köye geldiklerinde Zülfikâr, dostu Yakup Ağa'ya "Kararımı verdim; çözülüp alnımda o kara leke ile yaşamaktansa, diri ele geçmem! İnsanız, kendimizi nereye kadar ölçtükse oraya kadar tanırız. Diri ele geçmem dersem bilirim ki geçmem! Sen de bil. Üstünde gizli bir şey tutma. Başına bir şey gelir de sana

gelip gittiğimi bildikleri için, benim yakalandığımı, adını verdiğimi söylerlerse sakın kanma!" (s. 27) diyerek seslenmesi onun bu özelliğinin vurgulandığı satırlardan biridir.

1.2. Vatana, İnsana, Bilgiye, Aşka İnanan Norm Karakterler

Virgina Woolf'a göre, yazılan romanlardan bazılarının "muazzam" olmasının en önemli nedeni romandaki esas karakterin gerçekçi işlenmesidir. Böylece o karakter "...sadece kendisi hakkında düşündürme gücüne değil, aynı zamanda kendi gözlerinden türlü türlü şey hakkında-din hakkında, sevgi hakkında, savaş hakkında, barış hakkında, aile hakkında, küçük şehir balonları hakkında, gün batımları hakkında, ay doğumları hakkında, ruhun ölümsüzlüğü hakkında- düşündürme gücüne de sahip..."(Woolf, 2014: 43-44) olacaktır. Ancak okuru etkileyecek güç romanın başkişisinde olsa da bu kişinin kendini anlatması için yardımcı karakterlere de ihtiyacı vardır. Diğer karakterlerin de anlatıda işlevsel bir biçimde yer almaları gerekir. Norm karakterler başkişinin okurla buluşmasında en önemli kişilerdir. Çünkü onlar okurun "başkişinin derinliklerine dalmasını" (Stevick, 2004: 179) sağlar. Onların anlatı içindeki görevi "... kahramanın kusurlarını yansıtma, somutlaştırma... "(Korkmaz, 2016: 340) dır.

Necati Cumalı *Viran Dağlar*'da Zülfikâr Bey'i ayrıntıları ile karakterize etmek için onun yakın ve uzak çevresindekilerden oluşan kalabalık bir kişiler dünyası kurgulamıştır. Bu dünya içinde norm karakter olarak Zülfikâr'ın babası Rıza Bey, annesi Saliha Hanım, Terzi Halit, Kolağasi Niyazi Bey, Emine (Zülfikâr'ın eşi) ve Cemile bulunmaktadır. Tüm bu karakterler, başkişinin eksik ya da olumsuz yönlerini tamamlayan işleve sahiptir.

Zülfikâr'ın babası Goriçkalı Rıza Bey "sevecen, güleç, hayatla barışık yaradılışta bir erkekti."(s. 32) Rıza Bey, Zülfikâr doğduğunda o güne kadar duymadığı duygularla dolup taşan yüreğiyle daha da sevecen bir adam olmuş ve hayatını Züfikar'a vakfetmiştir. Zülfikâr konuşmaya başlamadan onunla konuşan, geçmişe gidip haldeki durumu anlatan, Zülfikâr ile ilgili planlarını daha Zülfikâr yürümeye başlamadan yapan Rıza Bey'in bu ilgisi boşa çıkmamış ve Zülfikâr babasının istediği kişilikte bir genç olmuştur. Rıza Bey oğlunu Selanik Rüştiyesi'nde okutur. Ancak oğlunu okutmaktaki amacı onun iş sahibi olması değildir. Ekonomik olarak buna ihtiyaçları yoktur. Rıza Bey içinde yaşadığı toplumu gözlemlemiş ve bilginin esas gereksinim olduğunu anlamış ileri görüşlü bir insandır. Oğlunun da cahil kalmasını istemez. Ona, "...devir değişti. Cahil sözü bozuk para gibi. Düştüğü yerden eğilip alan yok! Bizim elimize bakanlar hep okuyorlar. Rumlar, Sırplar, Bulgarlar okuyor, avukat oluyor, doktor oluyor, mühendis, öğretmen oluyorlar. Okudukça bizden güçlü duruma geçiyorlar.

Onlar bize muhtaç iken biz onlara muhtaç duruma düşüyoruz. Eline aldığın gazetede okuduklarını doğru anlayacak kadar okul görsen yeter..."(s. 53) diyerek niçin rüştiyeye gitmesi gerektiğini anlatır. Rıza Bey'e göre bilgi her şeyden önce gelir. Rıza Zülfikâr'ın yetiştirirken bir taraftan bu gerçeği bir taraftan da ona ata yadigârı topraklarının düzenini öğretir. Oğlunun cesur, adil ve dürüst bir insan olması için uğraşan Rıza Bey'in"Kırk gün tavuk gibi yaşayacaksan bir gün horoz gibi yaşa!"(s. 179) cümlesi Zülfikâr'ın kulağında en çok yer eden nasihati olmuştur. Delikanlılık çağını Uçana, Selanik, Manastır arasında hoyratça geçiren Zülfikâr için Rıza Bey iyi bir rol model olmuş ve Zülfikâr Bey, yaşamını "Ben onun oğluyum, onun yolundan gidiyorum!"(s. 180) diyerek devam ettirmiştir. Rıza Bey, romanın başkişisi Zülfikâr Bey'in insanlara yaklaşım ve vatanını koruma konusunda bilinçli bir Bey olmasını sağlayan norm karakterdir.

Necati Cumalı'nın seçtiği diğer bir norm karakter de Zülfikâr'ın annesi Saliha Hanım'dır. Saliha Hanım da eşi Rıza Bey gibi sevecen, saygılı, dürüst ve vefakâr bir karakterdir. Anne Saliha Hanım romanın başkişi üzerinde bu özellikleri ile etkilidir. Zülfikâr'ın insanları sevmesinde ve saygılı olmasında annesi Saliha Hanım'ın etkisi büyüktür. Milliyetçilik hareketleri Makedonya'daki halkları birbirinden ayırmaya, birbirine düşman etmeye başlayınca Osmanlı hükümeti otoritesini yeniden sağlamak için seferberlik ilan etmiş, bu durum Zülfikâr ile arkadaşlarını çok heyecanlandırmıştır. Bulgar, Sırp, Yunan komitacılar köylerdeki Türklerin evlerini ateşe verip onları öldürürken Zülfikâr'ın sessiz kalması mümkün değildir. Zülfikâr seferberlik ilanını duyunca çok heyecanlanır ve evine bayrak asmak ister. Bu durum Saliha Hanım'ın hoşuna gitmez ve " - Bayrak asmaktan vazgeç! (...) Düşünsene Topu topu kırk hanelik köy Goriçka. Otuz hanesi Türkse, dört hane Rum, iki hane Bulgar, dört hane Arnavut var aramızda. Komşularımız onlar! Bayraklarımız ayrı, çarşımız, çeşmelerimiz bir! Bunca yıl birbirimize tek eğri söz etmeden yaşadık! Yakışık alır mı? Komşularımız kırılır, ürker..."(s. 155) diyerek oğluna karşı gelir. Burada norm karakter Saliha Hanım "...bir nevi başkişinin(...) konuşan dili..." (Şahin, 2009: 2113) olmuştur. Zülfikâr bayrağı asmaktan vazgeçerek aynı fikirde olduğu annesinin isteğini yerine getirmiştir. Tartışma Zülfikâr'ın gönüllü olarak savaşa katılacağını söylemesi ile devam eder. Annesi Saliha Hanım ve ablası Remziye onun savaşa katılmasını istemezler çünkü onlar savaşın bir çözümden ziyade bir yıkım olacağına inanırlar. Osmanlılık onuruna can vermeye hazır Zülfikâr ise yenilgiyi aklına bile getirmez. Necati Cumalı'nın roman içinde kullandığı gerilim sahnelerinden biri Saliha Hanım, Remziye ve Zülfikâr arasındaki bu sahnedir. Yazar bu sahneyi başkişi Zülfikâr'ın düşüncelerini ispatlamak için kurgulamıştır. Diyalog tekniğinin kullanıldığı bu sahnede Saliha Hanım'ın insancıl yaklaşımı aslında yaşadığı toprakları korumak için savaşa katılan Zül-

fikâr'ın da düşünceleridir. Saliha Hanım bir norm karakter olarak savaşın zor günlerinde dostluk, vefa vb. değerleri Zülfikâr'a hatırlatarak onun tam olarak idealize edilmesine yardımcı olur.

Necati Cumalı roman boyunca Osmanlı topraklarında yaşayan farklı milletlerin yüzyıllar boyu süren huzurunun nasıl bozulduğunu anlatmıştır. Tarihi olayları gerçeğe uygun şekilde kurgulayan yazarın bu olaylar üzerinden verdiği mesaj doğrudan ileti olarak Halit karakteri aracılığıyla şöyle aktarılmıştır;

> *"Makedonya, yaşlılardan dinlediğimiz, çocukluğumuzdan bildiğimiz Makedonya değil! O Makedonya Makedonyalılarındı! Hıristiyanı, Müslümanı, Rumu, Bulgarı, Sırpı, Arnavutu, Osmanlısı Makedonyalıyım demeyi birbirine çok görmezdi. Şimdi bu din ayrılığı çekişmesi, ulusçuluk kavgaları çıktı çıkalı Makedonya'da hava karardı. , dostluk, kardeşlik, komşuluk hatrı kalktı, herkes birbirine girdi. Bulgar Rumu, Rum Bulgarı, Sırp Arnavutu, sonunda hepsi bir olup Türkü Müslümanı vuruyor, öldürüyor. Sonu ne bunun? Neye, niçin? Saçma bir kavga bu!"* (s. 118).

Necati Cumalı Zülfikâr karakterini birden fazla karakterizasyon yöntemini (Hawthorn, 2014: 204-208) bir arada kullanarak kurgulamıştır. Roman boyunca en çok kullanılan yöntemler olay ve karakterin düşüncelerini aktarma yöntemleridir. Yazar Zülfikâr Bey'i başından geçen olaylar ve bunların nedeni ve sonucu olarak ortaya çıkan düşünceleriyle karakterize etmiştir. Kolağası Niyazi Bey bu karakterizasyon sürecinde romanda çok yer almasa da etkili bir norm karakterdir. Niyazi Bey'in işlevi, Zülfikâr'ın düşünsel gelişimindeki etkisi ve onu Yunanlılarla girdiği çatışmadan kurtarması sırasında ortaya çıkar. Niyazi Bey İttihat ve Terakkici olarak hürriyetin ilanında rol almış subaylardan biridir. Resne'de gönüllü bir tabur kurmuş düşman kuvvetlere karşı zaferler kazanmıştır. Namık Kemal hayranı olan Niyazi Bey'in "Vatan sözü dilinden düşmezdi."(s. 220) Zülfikâr Bey, yaklaşık dört yıl önce vatanı ve milletin hürriyeti için mücadele eden Niyazi Bey'in bu yönüne hayran olmuş, gönüllü olarak savaşa katılmak için gittiklerinde kendisine ve arkadaşlarına söylediği "Vatanı bekleyen tehlikeler geçmiş değil!...Vatana hizmetin sonu yoktur. Yerine getirmekle tükenmez. Pek yakın zamanda hepimize vatan için yeni hizmetler düşebilir. İnşallah o günlerde sizlerle birlikte oluruz..."(s. 220)cümlelerinden etkilenmiştir. Bu diyalog Zülfikâr'ın fikir dünyasının daha da netleşmesini ve gönüllü olarak savaşa katılmasını sağlamıştır. Sadece Zülfikâr değil diğer arkadaşları da Niyazi Bey'in mücadelesine ortak olmuş ve akıllarına ölümü getirmeden, "Ezilerek, horlanarak silik bir ömrü uzatmaktansa, kişiliğinin bayrağını çekerek onurlu bir ölümle ölmeyi seçtikleri için..." (s. 222) savaşa katılmışlardır.

İlahi anlatıcının aktardığı bu cümleler Zülfikâr Bey'in duygu ve düşüncelerinin nasıl olgunlaştığını göstermektedir. Niyazi Bey, çevresine, devletine, milletine kayıtsız kalan Zülfikâr'ın fikrî gelişiminde en etkili kişilerdir biridir.

Zülfikâr'ın Niyazi Bey'le ikinci karşılaşması Balkan savaşlarına denk gelir. Zülfikâr Bey orduya katılmak üzere Niyazi Bey'in taburunda görevlendirilen dört yüz seksen kişiden biridir. Tabur Yunanlılar'ı engellemekle görevlendirilmiştir. Tabur düşman ile çatışmaya girdiğinde Zülfikâr yaralanmış, sesini duyuramayan Zülfikâr'ı son anda Niyazi Bey kurtarmıştır. Zülfikâr Bey'in bu kurtuluşu romandaki olayların sürekliliğini sağlaması bakımından önemlidir. O nedenle Niyazi Bey, Zülfikâr'ı hem ideolojik hem de fiziksel anlamda desteklemesi bakımından norm karakter olarak kabul etmek mümkündür.

Halit romandaki diğer bir norm karakterdir. Bu karakterin işlevi de Zülfikâr'ın insanî değerleri hatırlamasına vesile olmaktır. Halit, Florina Rüştiyesi'ni bitirmiş ancak babasının maddi gücü yeterli olmadığı için daha fazla okuyamamış, geçimini baba mesleği terzilik ile sağlayan bir kişidir. Halit okumaya meraklı bir genç olarak gazete ve dergileri takip etmiş, kendisinden yedi yaş büyük eczane kalfası Takis'ten Rumca ve Fransızca öğrenerek kendisini geliştirmiştir. Dükkânında elinde dikişi yoksa kitap ya da gazete okuyan Halit etrafı tarafından da sayılan ve sevilen bir gençtir. Zülfikâr onunla tanıştığında "Halit kadar bilgili ve doğru konuşan bir insan tanımadığını"(s. 108) söyler. O, Halit'in kapıldığı düşlere kapılmayacak kadar gerçekçi olsa da onu zevkle dinler. Zülfikâr'ın Halit hakkındaki bu düşünceleri Halit'in olay örgüsündeki işlevsel rolünü de ortaya koymaktadır. Halit Balkanlarda başlayan savaş ile ilgili şu düşünceleri ile Zülfikâr'ı etkilemiştir;

> *"Yalnız Makedonya'da değil bu hastalık, dünyanın her yerinde salgın. Benim aklımın erdiği kadarıyla köksüz, asılsız, saçma bir çekişme bu. İnsan önce insandır. Kendine saygısı olan insanın hemcinsine eş saygıyı duyması gerekir. Dünyaya gelirken Türk ya da Rum olmak elimizde değildi, seçimi yapan biz değiliz, ama hangi anadan babadan dünyaya gelirse gelsin insanın, insan olmasını kendine tanıdığı hakları başkasına tanıması, başkalarına duyduğu saygının kendisine duyulmasını istemesi elindedir."* (s. 118-119).

Halit'in bu düşünceleri Zülfikâr'ın düşünmesine neden olur. Halit'in sosyalist düşüncelerine katılmasa da onun gerçeği söylemesi Zülfikâr'ı üzer. Çünkü Zülfikâr da insana değer veren, yardımsever, adil bir kişidir. İkisi insanî değerler paydasında buluşurlar. Ancak Zülfikâr savaşıldığı takdirde Makedonya'daki eski düzenin devam edeceğine inanırken Halit inanmaz. Çünkü Halit'e göre

Balkanlar yüzyıllardır farklı milletlere ev sahipliği yapmış olsa da bu yapı günün birinde düşman devletlerin onu kolayca parçalamasının nedeni olacaktır.

> *"Aşk, bireysel bir duygu olması nedeniyle psikolojik; iki kişiyi ilgilendirmesi nedeniyle sosyolojik; insanı birey olarak ve toplumsal bir varlık olarak ilgilendirmesi nedeniyle kültürel; biyolojik olarak ya da tabii bilimlerin yöntemleriyle açıklanamadığı için felsefi; şiirde ve romanda önde gelen bir konu olması nedeniyle de edebî özellikleri olan ya da bu açılardan değerlendirilmesi mümkün olan bir olgudur."* (Özcan, 2008: 379)

Aşk yeryüzünün var olmasında, insanoğlunun çoğalmasında, her iki cinsin hayatının devam etmesinde söz sahibidir. Aşk tüm bu özellikleriyle *Viran Dağlar* isimli romanının da varlık nedenlerinden biridir. Başta Zülfikâr ile Cemile'nin aşkı olmak üzere Emine ve Sofia'nın Zülfikâr'a duyduğu aşk romanın olay örgüsünde etkili tematik unsurlardır. Savaş ve savaşın insan/lar üzerindeki etkilerinin anlatıldığı eserde insan yaşamında bir güç olarak var olan aşk kurguya şekil vermiş, özellikle başkişi Zülfikâr Bey'in karakterizasyonunda etkin bir rol oynamıştır.

Zülfikâr'ın çocukluk aşkı ve ilk cinsel deneyimini yaşadığı Cemile bu karakterizasyondaki görevli norm karakterdir. Cemile'nin görevi, kadınlara zaafı olan Zülfikâr'ın ahlaka aykırı bu özelliğini düzelterek onu ideal olma bakımından tamamlamaktır. Necati Cumalı, Cemile'nin kurgudaki bu rolüne Zülfikâr'ın Cemile ile evlenmeme nedenini açıkladığı ve beraber olduğu başka kadınlara rağmen Cemile'ye olan aşkının samimiyetini anlattığı satırlarda yer vermiştir.

Cemile Zülfikâr Bey'in babasının dostu Yakup Ağa'nın kızıdır. Zülfikâr, Cemile'yi Yakup Ağa'yı ziyarete gittiklerinde tanır. Çocukluk aşkı olan Cemile ile arkadaşlığı uzun yıllar devam etmiş ancak Zülfikâr onunla evlenmeyi hiç düşünmemiştir. Çünkü ona göre savaş zamanı evlenmek sevdiklerine bir daha hiç kavuşamamak riskini taşır. Zülfikâr cepheden dönmeme olasılığı olan bir asker olarak Cemile'den onu yalnız bırakmamak için uzak durur. "İstemediği, kaçtığı evlenmekti onun, Cemile değil."(s. 86) Cemile onun gerçek aşkıdır. Necati Cumalı'nın Zülfikâr'ı serseri hayatına rağmen aşka inanan biri olarak idealize edip okurda ona karşı sempati uyandırmak istediği söylenebilir.

Zülfikâr ailesinin istediği Emine ile evlenmesine rağmen gönlü Cemile'de olduğundan dört yıldır devam eden evliliğinde "Karısına duyduğu yakınlık dostlukla başlamış dostlukla sürüyordu."(s. 246) Cemile'yi unutamamıştı. Onun için Cemile aşkı anne sevgisi ile aynı değerde idi. "Annesine duyduğu sevgi gibi iyileştirici bir yanı vardı."(s. 247) İlahi anlatıcının aktardığı bu cüm-

leler yazarın çok sevdiği ve inandığı karakteri olumlama için kullandığı cümlelerdir. Cumalı, bir taraftan gerçek aşkına bağlı bir taraftan da onu anne sevgisi gibi kutsayan bir karakter çizmek istemiş, bunun için de kendisini amaca götürecek "araç"(Stevick, 2004: 175) olarak norm karakter Cemile'yi kullanmıştır. Necip Tosun'a göre karakter yaratmak "...sözler aracılığıyla bir figüre beden ve ruh vermek..."(Tosun, 2014: 109)tir. Necati Cumalı da Zülfikâr'ın aşka bakışını sezdirmeye çalıştığı Cemile ile ilgili sahnelerde onun sadece vatanını ve milletini seven, cesur bir kişi olmadığı aynı zamanda sevgiye değer veren, hassas, ince ruhlu bir erkek olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

1.3. Bencil, Çıkarcı, Parayı Seven Kart Karakterler: İsmail, Hikmet

Viran Dağlar, Zülfikâr Bey karakteri aracılığıyla Balkanlarda milliyetçilik akımı nedeniyle başlayan dağılmayı ve parçalanmayı anlatan bir eserdir. Olay örgüsü tarihî bir olaya dayanır. Necati Cumalı bu gerçek olayı roman tekniğinin istediği şekilde, çatışma, gerilim ve düğümlerle kurgulamıştır. Roman uzun olmakla birlikte, neredeyse tamamıyla, kronolojik ilerleyen, hareketli bir olay örgüsüne sahiptir. Yazar yarattığı zıt karakterler ve bu karakterler arasındaki çatışmalarla/gerilimlerle ile okuru olayların içine çeken bir eser vücuda getirmiştir. Roman boyunca Zülfikâr'ın annesi, ablası, Halit, hâkim ve vali ile yaşadığı çatışmalar, yeğeni Hikmet, İsmail ve Georgi Kaptan ile karşı karşıya geldiği gerilimli dakikalar, Zülfikâr'ın gerek hapishaneden gerek Fransız askerlerinden kaçarken ki sahneleri, İsmail'in evinde kaldığında İsmail'in onu öldürmeyi planladığı sahneler vb. romanda okurun merak duygusunu arttıran satırlar olarak önemlidir.

Romanda başkişi ile gerilim ve çatışma yaşayan esas kişiler kart karakterlerdir. "Hikâyedeki değerler düzlemi bu kişiler sayesinde ortaya çıkar."(Şahin, 2009: 2114) Kart karakterler, idealize edilmek istenen başkişi ile aynı düşünce yapısına ve değerlere sahip olmayan hatta başkişiye düşman olan, olumsuz karakterler olmalarına rağmen olay örgüsünde önemli bir yere ve role sahip kişilerdir. Bu karakterlerin ana özelliği, olaylar dizgesinde, başkişinin yapacaklarına hem fiziksel hem psikolojik olarak engellemektir. Bu "...kahramanın kişisel macerasının olumlu yönde gelişmesine mani ol(mak)..." (Şahin, 2011: 1567) anlamına da gelmektedir.

Viran Dağlar romanın kart karakterlerinin başında Zülfikâr'ın Cafer isimli çocukluk arkadaşından sonra en çok sevdiği kişi olan İsmail gelmektedir. Zülfikâr'ın babası İsmail'i arabacı olarak çalışması için yanına almış, bu süreçte İsmail ile Zülfikâr'ın birbirlerini tanımış ve seferberlik ilan edilene kadar arkadaş-

lık etmişlerdir. Seferberlik ilan edildiğinde Zülfikâr ve arkadaşları yirmi bir kişi gönüllü olarak orduya katılmak isterler. Kaylar'a gitmek için buluştuklarında İsmail ortalarda görünmez. Herkes ondan ümidini kestiği halde Zülfikâr onun gelmeyeceğine inanmaz, inanmak istemez. Çoğunluğun tahmin ettiği gibi İsmail gelmez. İsmail'den bu davranışı bekleyen Cafer aksini düşünen Zülfikâr ile ilgili şu tespiti yapar: "Beyin tek kusuru saflığı! Yakın tuttuklarına hep candan gönülden inanır..." (s. 203) Zülfikâr'ın diğer arkadaşı Mümin Pehlivan da Cafer ile aynı fikirdedir. O da İsmail'in içyüzünü Zülfikâr'a göstermediğini düşünerek ondan hep şüphelenir; Zülfikâr'ı "Sen çok güvenme o İsmail'e."(s. 206) diyerek uyarır. Necati Cumalı, Zülfikâr ile İsmail'in farklı karakterde olduklarını romanın ilk çeyreğinde Dişçi Nikodemos'a söyletmiştir. Zülfikâr, İsmail'i diş tedavisi için arkadaşı Nikodemos'a götürdüğünde İsmail'in koltukta sıçraması üzerine Nikodemos"Sizin sürücü, çok canı tatlı(...) sizin gibi değil!.."(s. 101)der. Zülfikâr ve İsmail'in gelecekte yaşayacakları o gün yazılmış gibidir.

Niyazi Bey'in birliğinde yaralanan ve köyüne geri dönen Zülfikâr Bey, I. Dünya Savaşı'nda Türk- Alman haberleşme teşkilatında çalışır. İfşa olduktan sonra yakalanıp hapse atılan Zülfikâr hapisten kaçmayı başarır ve Kara Ali'nin çetesine girerek mücadelesini orada yapmaya devam eder. İsmail ile Zülfikâr Bey'in ilk karşılaşması Zülfikâr'ın Niyazi Bey komitasında yararlandıktan sonra Goriçka'ya döndüğünde olur. İsmail hiçbir şey olmamış gibi onu görmeye gider. Yumuşak huylu, alçakgönüllü, sevecen Zülfikâr Bey tam kırgın olmadığı İsmail'e iyi davranır. Sonraki karşılaşmaları ise Zülfikâr'ın annesini ve eşini görmek için Goriçka'ya giderken olur. Kar yağışı nedeniyle İğneli'de kalması gereken Zülfikâr İsmail'in evine gider.İ smail onu görünce şaşırır. Çünkü İsmail orduya katılmaktan vazgeçtiği günden beri, on sekiz aydır, Zülfikâr'ın annesi Saliha Hanım'ın yanındaki işine de devam etmemiş, ortalarda hiç görünmemiştir. Bu arada İsmail Zülfikâr'a zıt diğer bir karakter olan Hikmet'e yanaşır. Fakir İsmail için kendi çıkarlarına göre hareket etmekten başka çare yoktur. Zülfikâr Bey'in mücadelesini eleştiren İsmail bu tavrı nedeniyle annesinin tepkisine maruz kalır. İsmail'in annesi Zülfikâr Bey gibi iyi bir insanın dağlarda kaçarak mücadele etmesine üzülür. Bu fikrini İsmail ile paylaştığında İsmail annesine "Zülfikâr'ın kendi aklı.(...) Beyliğinin kıymetini bilmediğine yanarım da onun için böyle konuşurum. Hikmet Bey'e, Saffet Bey'e dokunan var mı?(...) koca Goriçka Beyiydi. Manastır onun, Selanik onun, Florina onun. Saltanat sürerdi. Neydi zoru?"(s. 465) diyerek karşılık verir. İsmail annesiyle yaşayan, kıt kanaat geçinen, ikiyüzlü ve korkak bir karakterdir. Tek isteği rahat yasabileceği kadar paradır. Bunun için Hikmet Bey ile iyi geçinmeye çalışır. Hikmet Bey ile ortak noktası ikisinin de Zülfikâr'ın savaşa katılmasını anlamsız bulmasıdır. İkisi de onun yakalanmasını ister. İsmail Zülfikâr'ın kendisinde kaldığını Hikmet Bey'e söyler.

Hikmet Bey'le, Zülfikâr'ı nasıl yakalatabileceklerini konuşurlar. Hikmet Bey'e göre, Zülfikâr İsmail'in evine yeniden geldiğinde jandarmalara haber vermek en doğrusu olacaktır. Zaten Fransızlar Zülfikâr'ın sağ ele geçirilmesinde para ödülü verileceğine dair ilanları her yere asmıştır. Bu ödül İsmail'i etkiler. "Yetmiş altın, İğneli'nin en varlıklısında bile çıkmazdı o para ya da o değerde mal mülk."(s. 487) diye düşünen İsmail bir gece Zülfikâr uykudayken onu öldürür.

İsmail bencil ve yaşadığı topluma kayıtsız, tembel, çıkarı için en yakınındakini görmezden gelebilecek hatta ona düşman olabilecek bir karakter iken, Zülfikâr kendisini her şeyi ile milletine vakfetmiş, fedakâr, duyarlı, mücadeleci ve çalışkan bir karakterdir. Bu iki farklı karakter arasındaki ilişki *Viran Dağlar* romanın dramatik yapısını ve üslup özelliğini belirlemiştir. Özellikle Zülfikâr'ın öldürüldüğü sahne Zülfikâr'ın çaresizliğinin dramatize edilmesiyle etkileyici olmuştur. İsmail'in evin içinde dolaşması, Zülfikâr'ı izlemesi, onu yatağında uyurken alnından vurması romanın önemli sahnelerinden biridir. "Yatakta kısa debelenmeden sonra kımıltısız bir kabarıklıktı kalan. Alnının ortasında önce fışkıran, hemen alnından yastığa doğru akan, kurşun deliğinden boşanan kan..."(s. 487) görüntüsü İsmail'i etkilemez. İsmail Zülfikâr'ı alıp karakolun yolunu tutar. Ödülü almak için gittiği karakoldan boş çıkar. Çünkü ödül Zülfikâr'ın canlı bedeni içindir. Ancak okuma yazma bilmeyen İsmail ilanları okuyamamış ve ödülü alamamıştır. Necati Cumalı Zülfikâr'ın karşısındaki kart karakteri Zülfikâr'ın aksine cahil bir kişi olarak kurgulamıştır.

Kart karakterlerin olumsuz davranışlar sergileyerek başkişinin gelişimini ve macerasını tamamen noktalaması bu eser için şaşırtıcı bir sondur. Çünkü Zülfikâr Bey için her türlü tehlikeden ve tutsaklıktan kaçmak kolaydır. Bu nedenle okur Zülfikâr'ın ölmesini beklemez. Ancak roman boyunca hem Zülfikâr'ın hem de okurun karşısına üç kez çıkan İsmail onu tuzağa düşürür. Zülfikâr'ın acı sonu onun efsaneleşmesini engelleyememiştir.

Roman boyunca okurla daha fazla karşılaşan kart karakter Zülfikâr'ın ablasının oğlu Hikmet'tir. "Zülfikâr ne kadar coşkulu yaradılışlı, atılgan ise, Hikmet Bey o derece ölçülü, soğukkanlı idi. Az konuşur, ne düşündüğünü kolay kolay karşısındakine belli etmez, konuşmalarında gereken karşılıkları vermekle yetinirdi."(s.158-159). Yıldızları öteden beri barışık olmayan Zülfikâr ile Hikmet'in ilk büyük çatışması Zülfikâr'ın gönüllü olarak askere gitmesi sırasında yaşanır. Hikmet Bey bu konuda Zülfikâr ile aynı fikirde değildir. Çünkü o savaşın kazanılamayacağını düşünmektedir. Aslında Hikmet'in tek derdi babasının yerine görev aldığı Kaylar Belediye başkanlığıdır. Bu makamı kaybetmek istemeyen Hikmet'in en büyük destekçisi dostu Rum papazdır. Tüm bunların farkında olan Zülfikâr, Hikmet için "Yüzümüzün karası!"(s. 226) der. O, kendi çıkarı için Yunanlılar ve Fransızlarla iyi geçinir, içinde bulunduğu düzenin bozul-

masını istemez. Bu yüzden İsmail'i Zülfikâr'ı öldürmeye teşvik eder. İsmail'in annesi "oğlunun aklını Hikmet denilen bey bozuntusunun çeldiğini"(s. 492), Zülfikâr'ın annesi Saliha Hanım da "Zülfikâr'ın başını Hikmet'in yediğini"(s. 494) bilir. Gerçekten de Hikmet Bey "Cigara kağıdı kadar bir kağıda, bir çay kaşığı haşhaş tohumu tozu sar sakla. Yemeğine karıştırırsan ağır olur uykusu. O uyurken gider karakola haber verirsin; candarmalar gelir, Görce'deki gibi uykusunda bastırır. Ödül yabancıya gitmez sana kalır!..."(s. 484) diyerek İsmail'in aklına girer. Hikmet Bey başkişi Zülfikâr'ı engelleyen kart karakterdir. Çocukluğundan beri babası Orhan Bey'in etkisinde kalan Hikmet büyüyünce onun gibi bencil, hesapçı bir kişi olmuş ve bu olumsuz özellikleriyle başkalarının hayatını mahvetmiştir.

1.4. Fon Karakterler:

Dürüst, Kıymet Bilen, Vatansever *Olumlu Fon Karakterler*:

Viran Dağlar romanının "olumlu fon karakter" **(Şahin, 2014: 246)** kadrosu oldukça kalabalıktır. Eser, her ne kadar Zülfikâr Bey karakteri üzerine yazılmış biyografik özellikler taşıyan bir roman olsa da olay örgüsündeki hareketliliği ile dikkat çekicidir. Ana olay Balkan savaşları ile Makedonya'nın dağılmasıdır. Bu olay içinde düşman güçlerin birbiriyle çatışmaları, Türk ve Müslüman erkeklerin Osmanlı'nın birliğini bozmak isteyen düşman güçler tarafından sebepsizce alıkonması, savaş nedeniyle göçün başlaması, mücadele için gönüllü savaşanların düşmanla çatışması, Zülfikâr Bey'in tutuklanıp sonra hapisten kaçması, Hikmet'in belediye başkanlığında yaptıkları, sosyal hayatta yaşanan hareketlilikler vb. romanın olay örgüsü içinde yaşanan etkili ya da az etkili olaylardır. Bu hareketlilik beraberinde kişiler sistemini de var ettiğinden *Viran Dağlar* romanında başkişi, norm ve kart karakterlerden sonra olumlu fon karakterlerin de önemli işlevleri olduğu görülmektedir.

Olumlu fon karakterler daha çok Zülfikâr Bey'in yakın çevresinden insanlardır. Çocukluğundan beri tanıdığı Değirmenci Yakup Ağa, köylüsü Nalbant Demirtaş, askerlik şubesindeki Şube Başkanı, Kara Ali, en sevdiği arkadaşı Cafer, Şahin Hoca, Dişçi Nikodemos, Bilisteliler, köylüler, Namık Kemal, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Tevfik Fikret ve daha pek çok kişi Zülfikâr Bey ve yazarın iletisi için bir araya getirilmiş dekoratif kişilerdir.

Bu karakterlerin ortak özelliği hemen çoğunun Zülfikâr Bey'in karakterini ve fikirlerini yansıtması ve bu özellikleri doğrultusunda idealize edilmesini sağlamasıdır. Okur, Zülfikâr Bey'in güvenilir, sözünde duran, cesur, fedakâr bir insan olduğunu; vatan ve millet için mücadeleden kaçmadığını, adalete olan inancını, aşka inandığını vb. fon karakterler aracılığıyla öğrenir. Örneğin

Zülfikâr'ın babası Rıza Bey'in yakın arkadaşı Değirmenci Yakup Ağa Zülfikâr Bey'in de dostu, savaş günlerinde birlikte çalıştığı sırdaşı olmuştur. Yakup Ağa da Zülfikâr gibi vatanı için mücadele eden ve bu uğurda onuru için yaşayan, sözünün eri bir kişidir. Zülfikâr ile Yakup Ağa arasında devlet için gizli haberleşmeyi sağladıkları savaş günlerinde birbirilerine olan güven dile getirdiklerişu diyalog her iki karakteri tanıtması açısından önemlidir;

> *"Diri ele geçmem dersem bilirim ki geçmem! Sen de bil... Başına bir şey gelir de sana gelip gittiğimi bildikleri için, benim yakalandığımı adını verdiğimi söylerlerse sakın kanma!..*
>
> *Yakup Ağa:*
>
> *-Boşuna söylüyorsun bunları, dedi...*
>
> *-Haberin olsun diye söyledim.*
>
> *-Haberim olsa da olmasa da bir şey değişmez."* (s. 26-27)

Necati Cumalı, Zülfikâr'ın vatansever bir genç olduğunu özellikle gönüllü olarak savaşa gitmek için orduya yazılmaya çalıştığı sahnelerde dramatik yöntemle anlatmaya çalışmıştır. Dramatik yöntem karakter yaratmak için kullanılan yöntemlerden biridir. Bu yöntem gösterme tekniği içinde yer alan iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme vb. olmak üzere kahramanın ruh dünyasını ele veren fiziksel ya da zihinsel eylemleriyle oluşturulur. Dramatik yöntemin amacı karakteri, karakterinde var olduğu sahnelerde tüm ayrıntılarıyla tanıtmaktır. Zülfikâr Bey'in arkadaşlarıyla birlikte askere gönüllü yazılmaya gittiğinde Şube Başkanı ile girdiği diyaloglar hem Zülfikâr hem arkadaşları hem de o dönemin toplumsal yapısı hakkında bilgi vermesi bakımdan işlevsel ve önemlidir;

> *"Başkana teşekkür ettiler, yol gösterdiği, verdiği öğütler için. Adam duygulandı, şubenin kapısına kadar uğurladı onları:*
>
> *- Sizler gibi helal süt emmiş vatansever, mert çocukları oldukça bu ulus yenilmez! dedi. Bir iki muharebe, giderek bir savaş kaybetmek yenilmek değildir, sizin gibi yürekli çocukları olan uluslar için!.."* (s. 170)

Viran Dağlar romanında bir diğer olumlu fon karakter Nalbant Demirşah'tır. Nalbant Demirtaş Florina'nın nalbantlarındandır. Zülfikâr Bey Florina'ya her geldiğinde atını ona bırakıp nallatır. Bir gün Zülfikâr Bey Florina'ya trenle gelir. Ancak dönüşte ata binmek ister ve Nalbant Demirtaş'tan at ister. Bu anda nalbantın yaşadığı endişeli ruh halini ilahi anlatıcı şu cümlelerle ak-

tarır: "Kararsızlığının nedeni çok başka Demirtaş'ın! At isteyen Zülfikâr Bey! Zülfikâr Bey'e yaraşır bir at!.. Nerden bulacak o atı garip Demirtaş!.."(s. 22) Nalbantın psikolojinin çözümlendiği bu cümleler Zülfikâr Bey'in yüceltilip idealize edilmesi içindir. Yazar, Zülfikâr Bey'in yaşadığı bölgenin halkı tarafından sevilip sayıldığını Nalbant Demirtaş aracılığıyla daha romanın ilk sayfalarında okura duyurmak istemiştir.

Viran Dağlar romanının teknik olarak başarılı olduğu bölümlerden birisi tutuklanan Zülfikâr Bey'in sorgu hâkimi ile olan diyaloglarıdır. Diyalog tekniği kahramanın tanıtılması ve anlatının durağanlıktan kurtarılması bakımından önemli ama kurgusu zor bir tekniktir. Çünkü her bir konuşma cümlesinin anlatının konu bütünlüğünü zedelememesinde, iletinin etkili biçimde okura verilmesinde ve özellikle karakterlerin ruhsallaştırmasında önemli rolü vardır. Bu nedenle yazar kişileri karşılıklı konuştururken onların psikolojilerini yansıtan tonda ve üslupta cümleler kurmalı, bu cümleler okurun gözünde o anın canlanmasını, zihninde de kişilerin yer etmesini sağlamalıdır. Necati Cumalı'nın Zülfikâr Bey, sorgu hâkimi ve Zülfikâr Bey'e iftira atan Selman'ın diyaloglarını iyi bir anlatının gereklilikleri bakımından başarılı kurguladığını söylemek mümkündür.

Zülfikâr Bey ailesini görmek için yola çıktığında Görce'de bir otelde gece uyurken yakalanır ve ardından hâkim karşısına çıkarılır. Necati Cumalı'nın bu sahneyi kurgulanması Zülfikâr Bey'in mücadeleci ruhunun tanınmasını ve romanın olay örgüsünün sürekliliğini sağlamıştır. Cumalı bu sahnede hâkimi olumlu fon karakter olarak kaleme almıştır. Zülfikâr Bey'in hâkimin sorularında verdiği kendinden emin ve net cevaplar hâkimi etkilemiş ve hâkimin sorularıyla devam eden diyaloglar sayesinde romanın ana kahramanın okuru da etki altına alması sağlanmıştır. Diyalogda Zülfikâr Bey'in hâkimin *"Dağa çıkmaya mecbur değildiniz. Niçin çıktınız?"* sorusuna verdiği karşılık karakterizasyonun belirleyici ve romanın yazılış amacını açıklayıcı bir cümledir;

> *"Kendi ülkemde, onurumu, doğup büyüdüğüm toprakları savunduğum için suçluyor, yargılıyorsunuz beni. Hem de vapurlarla, trenlerle yedi günlük yoldan buralara gelerek. Siz de mecbur değildiniz sayın yargıç. Biz çağırmadık sizi. Kendinizi benim yerime koyun lütfen. Ben topumla tüfeğimle Fransa'ya gelecek olsaydım, çok iyi biliyorum ki siz de benim yaptığım gibi yapacaktınız!.."* (s. 398).

Hâkim ile Zülfikâr Bey arasında geçen sorgu sahnesi uzundur. Sorgu sırasında Zülfikâr Bey'in hâkime verdiği cevaplar onun ne istediğini bilen, ken-

dinden emin, dürüst, arkadaşlarını ele vermeyen, vatansever biri olduğunu ortaya koyan cevaplardır. Özellikle yukarıda verilen örnek sadece Zülfikâr'ın değil bölge halkının mücadelesinde haklı olduğunu ortaya koyması açısından önemlidir. Cumalı bu fikrini hâkim karakterini yaratarak okurla paylaşmıştır.

Yıkıcı Olumsuz Fon Karakterler

Necati Cumalı *Viran Dağlar* romanında kalabalık bir figüratif kadrodan yararlanmıştır. Bu kadro içinde en az kullandığı karakter çeşidi "olumsuz fon karakterdir" (Şahin 2014: 246). Yazar yarattığı kart karakterler ile başkişiyi tamamlamış ve idealize etmiştir. Olay örgüsünün hareketliliği, mekânın ve vaka zamanın inandırıcılığı ve özellikle başkişinin karakterize edilmesi açısından önem arz eden sahnelerde daha çok fon değil kart karakterlerin ön planda olduğu görülmektedir. Çünkü "Anlatılarda bu tip karakterler bir an için ilgi merkezi olur ve daha sonra sahneden silinirler."(Aktaş, 2000: 38). Romanda olumsuz fon karakter olarak Zülfikâr Bey ve çetesinin peşine düşen Fransız, Yunan, Rum erler, Rum Polis Maksi, Zülfikâr Bey'e iftira atan Selman, Zülfikâr'ın katıldığı komitanın başı Georgi Kaptan bulunmaktadır.

Fransız, Yunan Rum vb. askerler Zülfikâr Bey ve çetesini yakalamak için görevlendirilmiştir. Roman boyunca çetenin ve Zülfikâr'ın peşinde olan askerler özellikle Zülfikâr'a engel olmak ve onu yakalamak için uğraşırlar. Zülfikâr Bey'in mücadelesine Osmanlı'nın çöküşünü isteyerek karşı gelen, onu engellemeye çalışan ve bu rollerle romanın olay örgüsünü hareketli kılan olumsuz fon karakterlerin Zülfikâr Bey ile karşılaştığı sahneler romanda gerilim ve heyecanın arttığı sahnelerdir. Zülfikâr Bey'in askerlere yakalanmaktan nasıl kurtulduğu (s. 424), Selman'ın ona attığı iftiralardan aklanıp aklanmayacağı (s.386-395), Georgi Kaptan ile girdiği tartışmanın nasıl sonuçlanacağı (s. 336-343) okurda merak uyandıran önemli sahnelerdir. Bu sahnelerdeki olumsuz karakterlerden Selman, Zülfikâr Bey'in zekâsının; Georgi Kaptan cesaretinin ve dürüstlüğünün, askerler ise mücadeleci ruhunun ortaya konmasına aracı olmuştur.

SONUÇ

Necati Cumalı'nın *Viran Dağlar* romanı yedi ana bölüm ve seksen alt bölümden oluşan uzun bir romandır. Konusunu tarihî olay ve gerçek kişilerin belirlediği eserde ana olay başkişi Zülfikâr Bey'in Makedonya'da yaşadığı topraklar ve milleti için verdiği mücadeledir. Cumalı, Zülfikâr Bey'in bu mücadelesini, Balkan coğrafyasında tanınan ve sevilen Goriçkalı Zülfikâr Bey'i tüm özellikleriyle karakterize ederek anlatmıştır. Roman boyunca hem başkişinin hem de kronolojik olarak gelişen olayların çatışma ve düğümlerin yarattığı entrik yapı içinde başarı ile kurgulandığı görülmektedir.

Viran Dağlar gerçek kişi Goriçkalı Zülfikâr Bey'in başkişi seçilerek karakterize edildiği biyografik bir roman olmakla birlikte Zülfikâr Bey etrafında romanın kişiler dünyasına dâhil olan onlarca kişi bulunmaktadır. Zülfikâr Bey'in hayata, insan, kadına dair düşünceleri, ideolojik tercihi; diğer kişilerin olaylar dizgesindeki rolleri Necati Cumalı'nın yaşama bakışının birer temsili gibidir. Bu nedenle Necati Cumalı, hem hayran olduğu Zülifkâr Bey'i ideal bir kişi olarak göstermek hem de gelişen olaylar aracılığıyla kendi ideal dünyasını okurla paylaşmak için figüratif kadroya dahil olan hemen her kişiye farklı işlevler ve sembolik anlamlar yüklemiştir.

Norm ve kart karakterler başta olmak üzere olumlu, olumsuz fon karakterler olayların gelişmesinde ve eserin başkişisi Zülfikâr Bey'in karakterizasyonunda aktif rol oynamaktadır. Yazar kalabalık kişiler dünyasını eserin bütünlüklü yapısına zarar vermeyecek şekilde kurgulamıştır. Bu kurgu içinde ülkü(kurucu) değerler olarak barış, vatanseverlik, milletine bağlılık, değerleri tanıma ve onlara sahip çıkma, cesaret, güven, dürüstlük, sözünde durma, adil ve merhametli olma, vefa bilme, kadına değer verme, umutlu olma vb.; karşıt(hasım-yıkıcı) değerler olarak savaş, ihanet, iki yüzlülük, yalancılık, cahillik, korkaklık, adaletsizlik, umutsuzluk işlenmiştir. Dünya düzeni ve insan yaşamını düzenleyen olumlu ve olumsuz tüm bu değerlerin varlığı eserde entrik bir kurguya sebep olmuştur. Bu entrik kurgu içine ülkü(kurucu) değerler ile karşıt değerleri temsil eden kişiler arasında yaşanan çatışmalar, yazarın Zülfikâr Bey karakterini işlemesini, bağlı olduğu değerleri savunmasını ve yarattığı heyecan ve gerilim ile eserin okuru cezbetmesini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

AKCAOĞLU, Serap (2003), "Necati Cumalı'nın Hikâye ve Romancılığı", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

AKTAŞ, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

BOOTH, Wayne C. (2012), **Kurmacanın Retoriği**, Metis Yay., İstanbul.

CUMALI, Necati (2015),**Viran Dağlar**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul., 504 s.

CUMALI, Necati (1982), "Edebiyat Evleri-4", **Hürriyet Gösteri**, S. 18, s. 36-39.

HAWTHORN, Jeremy (2014), **Roman Analizi**, (Çev. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak), Kesit Yay., İstanbul.

CUMALI, Necati (1981), "Tatilde Ne okunur?", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 27, s. 2-8.

CUMALI, Necati (1977), "Necati Cumalı İle Yapılan Ropörtaj", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 232, s. 2,8.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Kesit Yay., İstanbul.

ÖZCAN, Recai (2008),"Türk Romanında Aşk (1872-1900)", **Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Kırıkkale.

SAZYEK, Hakan (2015), **Roman Terimleri Sözlüğü**, Hece Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2009), "Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görünümü", **Turkish Studies,** Prof. Dr. Ahmet Buran Armağanı, Vol. 4/8, s. 2009-2128.

ŞAHİN, Veysel (2011), "Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: 'Sinekli Bakkal', Romanında Yapı ve İzlek", **Turkish Studies,** Prof. Dr. Ramazan Korkmaz Armağanı, Vol. 6/3, s. 1549-1580.

ŞAHİN, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü /Hâlide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek**), Akçağ Yay., Ankara.

TEKİN, Mehmet (2003), **Roman Sanatı I**, Ötüken Yay., İstanbul.

TOSUN, Necip (2014), **Modern Öykü Kuramı**, Hece Yay., Ankara.

WOOLF, Virginia (2014), **Benlik Üzerine Denemeler**, (Çev. Esra Çakıruylası), Ayrıntı Yay., İstanbul.

https://www.youtube.com/watch?v=i6r5wJCocwI

KASSANDRA DAMGASI: MODERN ÇAĞIN MİTİK/ EPİK KİŞİLERİ

*Şaban SAĞLIK**

Edebiyatın milli hayatı ve gelenekleri anlatmanın ötesinde de hedefleri vardır. Yazar, ufkunu milli olanın ötesine doğru genişletmek "evrensel" olana ulaşmak için gayret göstermek durumundadır. İyi bir yazar tipik insan ortaya koyma ustalığına erişen yazardır.

Cengiz Aytmatov

GİRİŞ: Cengiz Aytmatov ve *Kassandra Damgası*

Cengiz Aytmatov, yazdığı roman ve hikâyelerde memleketi Kırgızistan'dan hareketle evrensel manada bütün insanlık problemlerini ele alır. İnsan doğa ilişkisi, insanın birbiriyle ilişkisi, insanın teknoloji sebebiyle doğayı tahrip etmesi, insanın insana kötülük yapması, savaşlar, baskılar vs. gibi bütün insani problemler Aytmatov'un hikâye ve romanlarında çok güçlü edebi metaforlarla dile getirilir. Cengiz Aytmatov, güçlü bir edebiyat dili inşa ederken, folklordan, masallardan, destânlardan, kadim mitolojik hikâyelerden de faydalanır. O, böylece tarihle günümüz insanı arasında da bağ kurmuş olur.

Cengiz Aytmatov, 1995'te yazdığı *Kassandra Damgası* adlı romanında ise bahsettiğimiz insani problemleri daha geniş bir bakışla ele alır. Romanını da eski Yunan mitolojik hikâyesi Kassandra'dan alır ve günceller. Yazar bu romanında insanlığı tehdit eden bilimsel gelişmeleri eleştiri masasına yatırır. Hatta

* Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.ssaglık@fsm.edu.tr

"bilim" gibi yüce bir olguyu insanın zararına kullanan Amerika ve Rusya gibi ülkelerin siyasi ihtiraslarına da aynı romanda eleştiriler yöneltir. Aytmatov, bütün bu eleştirileri yaparken icra ettiği sanatın mitolojik / kültürel arka planını da sağlam verilere dayandırır.

Zemin metin, temel metin, arketip kaynağı olan metin denilince akla bir milletin destânları gelir. Mesela *Kalavela* Fin'lerin; *Nibelungen* Almanların, Şehnâme ise İranlıların destânıdır. İranlı şair Firdevsi, meşhur eseri (destânı) Şehnâme için, *"Bir kitapla bir milleti dirilttim"* demiştir. Bunlara karşılık *Oğuz Kağan, Ergenekon, Göç, Türeyiş* ve *Manas* da Türklerin destânıdır. Ünlü Rus romancısı Dostoyevski, mektuplarının birinde "Rus ruhu"ndan bahseder (Dostoyesvki, 2013: 160). Bir başka mektubunda da şu manada bir söz sarf eder: "Rusya'yı incelemedimse de Rus ruhunu ezbere bilirim." Dostoyevski böylece temsilcisi olduğu Rus medeniyetinin ruhu ve sesi olduğunu da beyan etmiş olur. Bizce Cengiz Aytmatov da Türk ruhunu ezbere bilen bir aydındır ve Türk medeniyetinin sesidir.

Kendi medeniyetinin ruhu ya da sesi olan yazarların bu eğilimi için "milli romantizm" terimi de kullanılır. Yani Cengiz Aytmatov, "milli romantizm" veya "milli romantik duyuş tarzı" olarak adlandırılan bir edebiyat anlayışının da mensubudur. Milli romantik duyuş tarzının en somut göstergesi ise "temel metin"lerdir. Cengiz Aytmatov, sanatını, geçmiş ve gelecek arasında köprü vazifesi gören efsâne, destân ve mitoloji gibi temel metinlerden alarak, Batı ve Doğu halklarının kültürünü mükemmel şekilde sentezleyerek oluşturmuştur. Cengiz Aytmatov, "Milli medeniyetin evvelini ve ahirini bilen her insan, bu hediye karşısında heyecanlanmadan edemez. Ulu bir eserin okunup kavranması için ulu bir medeniyet gerekir." (Kolcu, 2008: 172) der. Medeniyet ise kültürel zenginlik olmadan kurulamaz. Kültürel zenginliklerin başında ise eski anlatılar / hikâyeler, yani "temel metinler" gelir. Cengiz Aytmatov, "Mitoloji, masallar, efsâneler eski insanların yaşadığı hadiselerdir. Kulaktan kulağa gelen tarihi zenginliğimizdir. Eskiden bize kalan kültürel zenginliklerdir. Bunlarla bugünkü teknoloji arasında bir bağlantı kurmakta yarar görüyorum." der ve şöyle devam eder: "Benim romanımın konusuna göre, mevzua göre ve bugünkü hayatın problemlerine, şartlarına göre o efsâneden bir anlam çıkartıyorum, onu değiştiriyorum, bugünün manasıyla arasında bir ilişki kuruyorum..." (Aytmatov, 1992: 12-13).

Cengiz Aytmatov'un 1997 yılında, Ötüken Yayınevi tarafından yayımlanan *Kassandra Damgası* adlı romanı da yazarın diğer eserleri gibi insanların ortak problemlerini, ortak dertlerini konu alan bir romandır. *Dişi Kurdun Rüyaları* veya asıl adıyla *Kıyamet* romanıyla başlayan ve bu romanla devam eden "dün-

yayı yakın gelecekteki felaketlere karşı uyarma gayreti", *Kassandra Damgası*'nda da devam eder. Aytmatov da tıpkı mitolojideki Kassandra gibi ıstırap çekmektedir. Romanlarında vermeye çalıştığı mesajlarıyla insanları tehlikelere karşı uyarmaya gayret eder. Bu yönüyle de yazar, uzağı gören bilinçli insan karakterine uymaktadır.

Bilhassa 1980 öncesi dünyası (soğuk savaş yılları), Amerika ve Rusya parantezine alınmış gibiydi ve adeta dünya bu iki devlet tarafından kuşatılmıştı. Aytmatov'a göre Sovyetler Birliğini temsil eden komünist rejim ile Amerika Birleşik Devletleri'ni temsil eden kapitalizm, insanoğlunun gelecek kuşaklarına ait kaynaklarını tüketmede neredeyse tatlı bir işbirliği içindedirler. Aytmatov, bütün bunları yaparken sık sık vurguladığımız gibi kadim metinlerden de faydalanır. T. S. Eliot, bu faydalanma tavrı için "mitopoetik" terimini kullanır. Eliot, çağdaş dünyanın kargaşalarına sanat dünyasında bu yöntemle düzen verilebileceği inancını taşır. Ona göre hikâye etme yerine, bugün mit metodunu kullanabiliriz. *Ulysses, Düzen ve Mit* başlıklı yazısında "mitopoetik" kavramına açıklık getiren Eliot, James Joyce'u bu kavram açısından değerlendirir. Ona göre, eserinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele alan Joyce, kendisinden sonrakilerin de kullanması gereken bir metoda işlerlik kazandırmıştır (Eliot, 1990: 67). *Kassandra Damgası*, mitik bir öykü üzerine kurulması yanında çağdaş dünyanın problemlerine ve karmaşasına, Eliot'un belirttiği gibi, bir düzen verme yahut çözüm teklif etmesiyle mitopoetik roman kimliği kazanır (Gariper, 2014: 35). Yazar söz konusu romanda Kassandra mitini "yeniden yazma" yoluyla modern döneme taşıyıp dönüştürmüştür.

Sadece Türk mitolojisi ve destânları ile yetinmeyen; evrensel mesajlar içerdiğine inandığı Yunan mitolojisine de önem veren Cengiz Aytmatov'un *Kassandra Damgası* romanı, ilhamı ve modeli Yunan mitolojisinden alınan bir eserdir. Bu romanda yazar, insanoğlunun bizzat kendi eliyle hazırladığı kıyameti işler. Burada Kassandra mitolojisini (hikâyesini) kısaca tanıtmak faydalı olacaktır.

Yunan mitolojisinden aktarılan Kassandra, Apollon'un aşkını reddedince onun tarafından cezalandırıldı. Bundan sonra hiç kimse onun kehânetlerine inanmayacaktı. Kassandra, güçlü kehânetleri olan bilge bir kadındır. Buna karşılık onu arzulayan Apollon, güneş tanrısıdır, güneşi temsil eder. Güneş aydınlıktır, yani nesnel gerçeğin apaçık göründüğü atmosferi, nesneleri, yeryüzünü aydınlatır, görünür kılar. Bilge bir kadın olarak Kassandra gerçekleri söyler, fakat kendisinden daha güçlü olan güneş tanrısı tarafından lanetlenerek karanlığa, karanlığın bilinmezlikleri içeren alanına sürgün edilir.

Kassandra, "Yunan Mitolojisinde Piriam ve Hekuba'nın kızı ve kehânetlerine hiç kimsenin inanmadığı bir kadın kâhin olarak bilinmektedir. Kassandra'nın aşkını kazanmak isteyen Apollon ona yüksek kehânet yeteneği bahşediyor fakat Kassandra onun teklifini reddeder. Apollon da buna cevap olarak Kassandra'nın doğru kehânetlerini hiç kimsenin ciddiye almamasını sağlar." şeklinde anlatılan bir Yunan Mitoloji kahramanıdır.

Kassandra hakkında en geniş açıklamayı Azra Erhat yapar. Ona göre, mitolojide Kasssandra'nın dramı hakkında iki söylence vardır. Birine göre "Kassandra'yla ikiz kardeşi Helenos bebekken Priamos'la Hekabe Thymbra'lı Apollon şerefine, tanrının şehir dışında bulunan tapınağında bir şenlik düzenlemişler ve tören sonunda çocuklarını tapınakta unutup gitmişler. Ertesi sabah almaya geldiklerinde korkunç bir manzara ile karşılaşmışlar: Kassandra ile Helenos beşiklerinde uyuyorlar, ama iki yılan çevrelerini sarmış, gözlerini kulaklarını yalıyordu. Bu eylemle çocukların duyuları arınmış, insanların göremediği, duyamadığı gerçeklerin algısına açılmış oluyordu. İkisi de kâhin olmuştu." Başka bir efsânede ise Kassandra'nın biliciliği (kehâneti] şöyle açıklanır: "Tanrı Apollon Priamos'un güzel kızına âşık olur, kendini verirse ona bilicilik yetisini armağan edeceğini söyler. Kassandra kabul eder, ama tanrıdan yetiyi aldıktan sonra kendini vermeye yanaşmaz. Tanrı da öfkelenir, kızın ağzının içine tükürür ve böylece verdiği armağanın etkisiz kalmasını sağlar: Kassandra geleceği görebilecek, gördüğünü de haykıracak, ama kimseyi söylediklerinin doğruluğuna inandıramayacaktır." (Erhat, 1996: 215).

Romanın ilk sayfasında ise Kassandra mitolojisinden şu cümleler yer alır;

> *"Kassandra, Apollon'un aşkını reddedince onun tarafından cezalandırıldı. Bundan sonra hiç kimse onun kehânetlerine inanmayacaktı."*

Kassandra Damgası Romanı

Mircea Eliade mit, destân ve masalla modern edebiyat arasında bağ kurar. Ona göre modern dünyada roman, mitin ve masalın yerini almıştır (Eliade, 2001: 231-232). Cengiz Aytmatov Eliade'nin görüşünü doğrularcasına, eski bir mitolojik hikâyeden modern bir roman yaratmıştır. Aytmatov'un *Kassandra Damgası* adlı romanı, kötülük problemini ele alan mitopoetik bir görünüm sergiler. Romanın Rusçadaki adı ise *Tavro Kassandrı*'dır. Romanın arka kapağında yazılan yazı ise şöyledir: "Kötülüğü engellemek mümkün müdür? İnsanlığın hızla sürüklendiği yok oluşu, bu kaçınılmaz görünen kaderi engellemek mümkün müdür? Bir uzay istasyonuna kendini hapsedip kötülüğün alametlerinin peşine düşen bir Rus bilim adamı, yaptığı akıl almaz keşifle birlikte, dünya-

da köklü değişimlere yol açmayı umar. Kötülüğün genetik kodlarını çözerken, yolu ünlü bir fütürologla dramatik bir biçimde kesişir."

Kassandra Damgası çift katmanlı bir romandır. Birinci katmanda Kassandra mitolojisi, ikinci katmanda ise, modern zamanlarda mitolojik karakterlere karşılık gelen kişilerin hikâyesi yer alır. Yani romanda anlatılan her bir olayın ve o olayın aktörünün mitolojik bir karşılığı vardır. Romanın olay örgüsü basit bir yapı üzerine kurulur: Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra dünyaya dönmeyerek uzay üssündeki araştırmalarını sürdüren bir genetik bilimci, Papa'ya ve Tribün gazetesine gönderdiği mektupla yaptığı genetik çalışmalarının sonucunda ulaştığı keşfini açıklar. Daha doğrusu roman böyle başlar. Pek çok alt metin içeren ve çoğul okumaya müsait bir kurmaca olan *Kassandra Damgası*'nda anlatılan bütünsel hikâyeyi şöyle özetlemek mümkündür: Asıl adı Andrey Kriltsov olan ve romanda Filofey olarak bilinen kişi, bir tıp doktoru olup, kötü bir çocukluk geçirmiştir. Daha doğrusu babası belli değildir; annesi ise onu küçük yaşta çocuk yurduna vermiştir. Filofey, anne ve babasını tanımamaktadır. Romanda anlatıldığına göre Filofey'in babası bir Alman Nazi askeridir. Bir tecavüz çocuğu olduğu için de annesi Filofey'i kabul etmemiş, onu çocuk yurduna terk etmiştir. Devlet tarafından büyütülen Filofey, büyük bir öfke ve kinle (Şeytana itaat eden biridir o zamanlar) adeta bütün insanlardan intikam almak istemektedir. Bu arada bir biyolog olduğu ve çok da yetenekli olduğu için, insanların anne babasız dünyaya gelişleri hakkında bir bilimsel yeniliğe imza atar. X-Birey adlı bu yeniliğe göre her bir çocuk anne ve babasını tanımadan doğacak ve Devletin çocuğu olarak yaşayacaktır. Bu çocuklara kadın mahkûmlar annelik edecektir. Filofey, kendisinin böyle bir çocuk olduğunu düşündüğü için bu projesini dönemin rejimine de kabul ettirmiştir. Uygulama başlar ve X-Bireyler üretilmeğe başlar. (Romanda bu kısım hem bilim-kurgu hem de ütopya olarak okunabilir.)

Bir kadın mahkûm olan Runa, Filofey'in bu projesine karşı çıkar ve onu etkilemeyi başarır. Daha doğrusu Runa, Filofey'in şeytanın hizmetinden ayrılmasına sebep olur. Askerlerin elinden kaçarken öldürülen Runa, romanda Filofey'in "insanlaşması"na sebep olan kişidir. Filofey artık kendini insanlığın hizmetine adayacak ve bütün insanlığı "kötülük"lerden kurtaracak biri olarak yeni bir bilinç geliştirir. Bu yeni döneminde Filofey, yepyeni bir buluş daha gerçekleştirir. Bu yeni buluşun adı "Kassandra Damgası" ya da "Kassandra Embriyoları"dır. Buna göre ana rahmine embriyo olarak düşecek olan çocukların, gelecekte "iyi" mi yoksa "kötü" mü olacakları bellidir. Kötü olacak olan çocuklar doğmak istememekte, doğmadan henüz ana karnında iken yok edilmek istemektedir. Filofey işte bu buluşu gerçekleştirmiştir. Kötü olacak olan çocuklar, hamile kadınların alınlarında oluşan bir kara leke ile kendini belli etmektedir.

Bu kara lekenin adı "Kassandra Damgası"dır. Filofey böylece bütün insanlığın geleceğini "kötü insanlardan" kurtarmayı planlamaktadır.

Annesi, babası ve evi olmadığı için kendini bu dünyadan biri saymayan Filofey, uzaya yerleşir. *Kassandra Damgası* hakkında hem Papaya hem de Amerika'daki Trübün gazetesine bir mektup yazar. Papa mektuba olumlu-olumsuz tepki vermez. Trübün gazetesi ise Filofey'in mektubunu yayınlar. Mektubu okuyan bütün insanlar infial yaşar; Filofey'e karşı büyük bir protesto başlar. Bu protesto ilk önce Amerika'da başlar; dalga dalga bütün dünyaya yayılır.

Amerikalı bilim adamı ve fütürolog Robert Bork, bir bilim gezisi sebebiyle gittiği Avrupa'dan dönerken bu olay ve protestodan haberdar olur. Olup biteni anlayınca Filofey'e hak verir ve onu destekler. Bu arada Amerika'da başkanlık seçimlerine aday olan ve seçim çalışmaları yürüten Oliver Ordok, popülist politika takip eden güvenilmez biridir. Robert Bork'un arkadaşı olan Ordok, ilk önce bilimsel bir buluş olarak görüp Filofey'e sahip çıkar; ancak halk Filofey'i protesto edince de rota değiştirir. Halkın oyunu almak için hem Filofey'e hem de Bork'a cephe alan Ordok, sonunda Robert Bork'un halk tarafından linç edilmesine sebep olur. Burada devreye Oliver Ordok'un danışmanı olan Antony Younger girer. Younger dürüst ve namuslu biridir. Olup bitenleri anlamaya çalışır. Filofey'e karşı da ön yargısı yoktur. Younger, Filofey'in uzaydan bir basın toplantısı yapmasının doğru olacağını düşünür. Bu toplantıyı yapar ve Filofey'e kendini anlatabilme fırsatı tanımış olur. Ancak halk hiçbir şekilde Filofey'e inanmaz. Halkı ikna edemeyeceğini anlayan Filofey ise sonunda adeta intihar eder ve bütün bilimsel projelerini imha eder. İnsanlığın geleceği için meydanın Oliver Ordok gibilere kalmaması için de Younger, Filofey ve Bork'un yarım bıraktığı projeyi sürdürme kararı alır. Roman da burada biter.

Kassandra Damgası romanında iç içe geçen çok sayıda hikâye vardır. Bu hikâyelerde esasında tek bir şey görülür; o da iyilerle kötülerin savaşıdır. Roman da zaten bu sebeple "epik" bir karakter taşır. Ne yazık ki bu hikâyelerin hepsinde "iyi"ler kaybeder, "kötü"ler ise kazanır. Bu yönüyle roman adeta çağdaş bir masal gibidir. Her ne kadar kötüler kazanıp iyiler kaybetmiş görünse de, sonuçta mutlaka "iyi"lerin galip geleceği ve insanlığı ancak onların fedakârlıklarının kurtaracağı da romanda sezdirilir.

Kassandra Damgası romanı, içerdiği çok sayıda "alt hikâye" veya "hikâye içinde hikâye" yapısıyla, kadim anlatıları (*Binbir Gece Hikâyeleri, Mantıku't-Tayr, Mesnevi*) hatırlatır. Kadim anlatılarda kullanılan "çerçeve hikâye tekniği", bilindiği üzere bir "üst hikâye"nin içine ustaca yerleştirilen pek çok "alt hikâye"den oluşur. Cengiz Aytmatov, kadim hikâyelerdeki bu anlatı yapısını modernize ederek *Kassandra Damgası* romanına uygulamıştır. Aytmatov

ayrıca kadim anlatıların (destân, masal vs..) içeriğini oluşturan "epik" (iyilerle kötülerin savaşı, bireyin değil topluluğun -milletin, bütün insanlığın- hayatta kalması meselesi) niteliği de romanına bir içerik olarak enjekte etmiştir. Dolayısıyla *Kassandra Damgası* çerçeve hikâye tekniği ile kurgulanmıştır ve romanda çok sayıda "alt hikâye" mevcuttur. Şimdi bu alt hikâyelerden bazılarını aşağıdaki tabloda somutlaştıralım;

Hikâye Katmanı	**Kim(ler)in Hikâyesi**	**Kişiler**
Çerçeve Hikâye	Genel anlamda roman	Filofey, Robert Bork, Antony Younger, Oliver Ordok, Medya...
Mitolojik Alt Hikâye	Kassandra'nın Hikâyesi	Kassandra, Apollo
Alt Hikâye 1	Robert Bork'un Hikâyesi	Robert Bork Oliver Ordok, Jessi, Antony Younger, Medya, Papa...
Alt Hikâye2	Andrey Kriltsov'un Hikâyesi	Andrey Kriltsov (Filofey), Sovyet Rejimi, Rus rejimi altında eziyet çeken insanlar...
Alt Hikâye3	Vava Hala'nın Hikâyesi	Vava Hala, Andrey Kriltsov (Filofey), Sovyet Rejimi...
Alt Hikâye 4	Runa'nın Hikâyesi	Runa, mahkum kadınlar, Sovyet Rejimi
Alt Hikâye 5	Filofey'in Annesi'nin Hikâyesi	Filofey'in annesi, Nazi Rejimi (Subayları)
Alt Hikâye 6	Gorbaçov'un Hikâyesi	Gorbaçov, Eski Sovyet Rejimi
Alt Hikâye 7	Antony Younger'ın Hikâyesi	Antony Younger, Robert Bork, Oliver Ordok, Medya..

Tabloya daha başka alt hikâyeler de eklenebilir. *Kassandra Damgası* romanındaki şahıslar, epik bir nitelik de göstermektedir. Romandaki şahısları da işte bu epik özellikleri ile tanıtıp tahlil edeceğiz. Ama burada ilk önce "romanda kişiler meselesi"ni ve bu konudaki terim ve tasnifi kısaca hatırlamakta fayda görüyoruz.

Romanda Kişiler Dünyası

a-İşlevlerine Göre Roman Kişileri: Romanda şahıslar işlevlerine göre üçe ayrılır: 1-Başkişiler (Birinci derece roman kahramanları); 2- Yardımcı kişiler (ikinci derece roman kişileri); 3- Görevli kişiler (üçüncü derece roman kişileri). Şimdi bunları kısaca açalım:

1. Başkişi/Başkarakter/Başkahraman/Kurucu Tematik Güç:[1] Romanda hikâyesi anlatılan asıl (asal) kişi(ler)dir. Bu kişi(ler) romanda anlatılan "tematik yapıyı" temsil ederler. Tematik güce yön bu başkişiler romandaki aynı zamanda değerler dünyasını benimseyen kişilerdir. Romanda dramatik aksiyonu yönlendiren bu kişiler, "dinamik anlatımın oyun kurucu(su)" olarak romana derinlik kazandırırlar.

2. Yardımcı Kişiler/Norm Karakterler/ (Romanda Birden fazla olabilir): İkinci derecede işlevleri olan bu kişiler, esasınsa başkişinin "yardımcısı" olarak işlev görürler. Bu kişiler için "norm karakter" terimi de kullanılır. Norm karakterler, başkişinin eksik kalan yanlarını tamamlarlar. Bu kişiler yuvarlak ya da yuvarlaklaşmaya uygun/yatkın düz tiplerdir. Norm karakterler, "eserin özünü genişletmek, desteklemek ve güçlendirmek" için kullanılırlar. Yazar, zaman zaman bu kişilere sözünü emanet eder ve onları kendi adına romanda konuşturur. "Norm karakterler, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir" (Stevick, 2004: 62). Aşağıda da geniş olarak değineceğimiz gibi, *Kassandra Damgası* romanında mesela Robert Bork norm karakterdir. Başkişi Filofey'in anlaşılması ve affedilmesi için elinden gelen her çabayı gösterir.

3. Görevli Kişiler (Kart Karakterler/ Fon Karakterler / Hasım Kahramanlar/ Yıkıcı Karakterler (Romanda Birden Fazla Olabilir): Bu kişiler, romanda aktif rol almayan, dekor unsuru olarak belirli mekânlarda bulunan veya sadece adı anılanlardır. Bunlardan kiminin romanda adları da belirtilir. Ancak büyük bir çoğunluğunun adı belli değildir. Pek çoğundan da mesleğinin adıyla (doktor, avukat vs.) söz edilir. "Kart karakterler" ve "fon karakterler" gibi terimler de bu kişiler için kullanılır. Romanda tek bir özelliğin sembolü olan kart karakterler tek bir nitelik ya da düşünceden oluşurlar. Bu tür roman karakterleri, yalınkat bir kişiliğe sahiptirler ve tek bir tümceyle anlatılabilen kişilerdir. Mesela *Kassandra Damgası* romanında Younger, Runa, Max ve Vava Hala, Bork'un karısı kart karakter olarak işlev görürler. Bunlardan Younger'i norm karakter olarak da nitelendirmek mümkündür. Fon karakterler ise, romanda sadece sosyal ilişkiler ağını örmek, sosyal atmosferi yaratmak ve eserin esas karakterleriyle tezat teşkil etmek için yaratılmış gibidirler. Bunlar, olayın akışına doğrudan katkısı olmadan bir görünüp kaybolan, fazla işlenmeyen ki-

1 Roman kişileri ile ilgili bu tasnifte yer yer Ramazan Korkmaz'ın "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler" (Scholarly Depth and Acuracy- Lars Johanson Armağanı, Grafiker Yay., Ankara 2002, s.271-282) adlı makalesinden faydalanılmıştır. Veysel Şahin, bu inceleme yöntemini pek çok makalesinde başarıyla uygulamıştır. (Mesela bak. Veysel Şahin, "SİNEKLİ BAKKAL" ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI")

şilerdir. Mesela *Kassandra Damgası* romanında sokağa çıkıp protesto gösterisi yapan insanlar, mahkûmlar, gazeteciler vs. gibi figüranlar da birer fon karakter olarak nitelendirilebilir. Kart karakterler olmazsa romanda entrik kurgu –dramatik aksiyon- oluşmaz. Sinematik bir terimle söylersek bu üçüncü dereceden roman kişileri romanlardaki "figüran"lardır / kalabalıklardır.

b-Epik Niteliklerine Göre Roman Kişileri: Romanda "iyiliği temsil edenler" ve "romanda kötülüğü temsil edenler" şeklinde bir tasnif yaptığımızda, söz konusu roman kişilerini "epik" olarak incelemiş oluruz.

c-Gerçek / Alegorik Kimliklerine Göre Roman Kişileri: Romanda bildiğimiz manada gerçek karakterli insanlar olduğu gibi, herhangi bir insani işlevle donatılan hayvan ya da başka bir varlık olarak görülen kişiler de vardır. Gerçek manada görülen insanların dışında yer alan kişiler ister "hayvan" olsunlar isterse başka bir varlık, onlar da adeta insanı temsil eden birer sembol (alegori) olarak işlev üstlenirler. Mesela *Kassandra Damgası* romanında Baykuş bir hayvan olarak bir insan tipini temsil etmektedir. Aynı şekilde romanda yer alan "medya" da bir kurum olarak adeta "şeytan"ın başka bir görüntüsü olarak yer almaktadır.

d- Roman boyunca değişim geçirip geçirmeme (tecrübe edinme serüveni) özelliğine gör roman kişileri: Romanlarda özellikle başkişiler birtakım değişim geçirirler; bir halden başka bir hale geçiş yaparlar. Buna karşılık bazı kişiler de (özellikle kart karakterler) asla herhangi bir değişim işareti göstermezler. Herhangi bir roman bu açıdan da incelemeye değer veriler içerebilir. Hatta dünya edebiyat literatüründe kullanılan "bildungs roman" terimi tamamen bu konu hakkındadır. Mesela *Kassandra Damgası*'nda hem Filofey hem de Younger değişim geçirirler.

e-Romandaki anlatı yapısına göre roman kişileri (işlev ve statü değiştiren kişiler): Çerçeve hikâye tekniği kullanılan romanlarda, bir anlatı katmanından başka bir anlatı katmanına geçildiğinde kişilerin işlev statüleri değişir. Çerçeve hikâyede "fon karakter" olan bir kişi, alt hikâyelerde başkişi olabilir. Hatta çerçeve hikâyede fon kişi olan bir kişi ya da kişiler, alt hikâyelerde daha başka işlev ve statülerde karşımıza çıkabilirler.

Roman kişileri hakkında daha başka kriterler de belirlenebilir. Ancak biz *Kassandra Damgası* romanını yukarıda belirlediğimiz 5 (beş) açıdan ele alacağız.

1. *KASSANDRA DAMGASI* ROMANINDA KİŞİLER

a-İşlevlerine Göre Roman Kişileri

1.1.Başkişi/ Başkarakter/ Başkahraman/Kurucu Tematik Güç: *Kassandra Damgası* romanında kişiler (Azap, 2013: 91-102) derin ve çok boyutludur. *Kassandra Damgası*'nda başkarakter Andrey Krıstılov/ Uzay Rahibi Filofey'dir. Mitostaki anlatı kişisi Kassandra ise bir semboldür.

Romanın Baş (Asal) Kişisi Filofey: Yukarıda roman özetinde de belirttiğimiz gibi, asıl adı Andrey Kriltsov olan Filofey, elli küsür yaşlarındadır. Romanda açıkça belirtilmese de, Filofey'in babası bir Nazi askeridir. İkinci Dünya savaşı yıllarında Rusya'yı işgal eden Naziler, Rus kadınlarına tecavüz ederler. Kriltsov (Filofey) bu şekilde dünyaya gelmiştir. İstemediği bir çocuk doğuran bu kadın çocuğunu da bir yetimhaneye bırakmıştır / terk etmiştir. Kriltsov, terk edilmiş olmanın eksikliğini, yaptığı projelerle kapatmak isteyen biridir. Filofey, bu adın takma olduğunu, asıl adının Andrey Kriltsov (s. 43) olduğunu, uzayda bu adla çalışan rahipler olduğunu söyler. Diğer arkadaşları dünyaya dönünce Filofey yalnız kalmayı tercih eder (s. 42). Kendisinin de içinde bulunduğu, aralarında Amerikalı, Japon ve Rus bilim adamlarıyla uzayda çalıştıklarını söyler. Bu çalışma sonunda Filofey "müthiş bir buluş" gerçekleştirir. Filofey, müthiş buluşunu Papa'ya yazdığı mektupta anlatır. Bu mektup Trübün gazetesinde yayınlanır. Gazeteyi okuyanların tepkileri romanda şöyle verilir; "Bu uzay rahibi büyük bir keşif yaptığını iddia ediyor. Anlaşılan, şimdi insanlar doğup doğmayacaklarına kendileri karar verecekmiş." (s. 17) "Bir insan bunu nasıl yapabilir. Ya Tanrı nerede? (s. 17) Uzay Rahibinin Papa'ya yazdığı ve gazetede yayınlanan mektuptan diğer bazı parçalar; "Üç yıldır bulunduğum Uzay Bilimsel Araştırma İstasyonu..." (s. 19) "Belki de bu olay bizi ilahi düşüncenin sırlarının bulunmasına ve anlaşılmasına yaklaştıracaktır." (s. 20) "Bana büyük bir buluş yapmak nasip oldu." (s. 20) Katolik olmayan Filofey, şiddetli bir kürtaj düşmanı olan ve Katolik olan Papa'ya bu durumu yazıyor. Çünkü Katolik kilisesi kürtajı kesin olarak yasaklamak istiyor; "İnsanlığın bugünü ve geleceği için büyük sorumluluk üstlenen bir deneyciyim." (s. 35) "Dünyada beni hiç kimse beklemiyor. Kimsesizim. Çocukken terk edildim, yetiştirme yurdunda büyüdüm." (s. 43) Filofey romanda "yalancı peygamber" olmakla da itham edilir (s. 121). Ancak dostu Bork'a göre Filofey adeta kurtarıcı bir peygamberdir;

> *"Kassandra damgası, kendi politik amaçları doğrultusunda bazı konuşmacıların iddia ettikleri gibi, bir hakaret ve aşağılama değil, bir tehlike işaretidir. (...) büyük tehlikemizin küçük işareti. (...) kıyamet günü kendi içimizde saklı. (...) Filofey provokatör değil, bir uzay peygamberidir."* (s. 136) *"Kassandra embriyoları buluşu mevcut görüşlere, mevcut hayat tar-*

zına ve mevcut düşünce kalıplarına ağır bir darbe vuruyor. (...) Filofey'i saldırgan sanıyorlar. (...) Benim için o bir peygamber, başkasına göre bir iblis." (s. 169).

Filofey, kendini insanlara anlatmak için neredeyse her yolu dener. Bu yollardan biri de basın toplantısıdır. Filofey sonunda söz konusu basın toplantısını yapar ve her şeyi anlatır. Basın toplantısındaki açıklamasından bazı cümleler; "...kalbimin derinliklerinde beni kabullenmeyenlerin de kardeşiyim" (s. 206). "...Uzaydayken Tanrı'nın bana bahşettiği yoldaşımın ölümüne sebep oldum." (s. 208) (Robert Bork'u kastediyor) "Buluşumu bir şöhret, saygınlık veya insanlar üzerinde üstünlük kazanmak için açıklamadım." (s. 208)

Gerek Filofey gerekse Younger, ne söylerlerse söylesinler kalabalığı bir türlü ikna edemezler. Bu durumda Filofey kendini feda etmeye karar verir; "Robert Bork'un ölümüyle sonuçlanan bu akıl almaz kargaşanın suçlusu ben olduğuma göre, Tanrı ve insanların önünde hesap vermeliyim." (s. 216). Öfkeleri bir türlü dinmeyen seyircilerden biri ise şunu söyler;

"Herkes bilsin, bu adam insanlık üzerinde uzay diktatörlüğünü kurmak isteyen bir iblis. Evet, evet, eski diktatörler Hitler de, Stalin de bunu ancak rüyalarında görebilirdi, onlar sadece dünya üzerinde hükmetmek istiyorlardı. Onlar bir kan seli içinde geldiler ve gittiler. Bu ise uzaydan şantaj yaparak dünya liderliğine oynuyor." (s. 217).

Hiç kimseyi ikna edemeyen Filofey sonunda kendini yok eder. Kassandra embriyoları ve damgası ile ilgili bütün verileri de yok eder ve uzayın boşluğunda yokluğa çekilir. Hatta bunları yaparken dünyada balinaların toplu intihar etmek için kendilerini kıyıya attıklarını da söyler (s. 219-221). Romanda balinaların deprem ve tsunami gibi felaketleri önceden sezip kıyıya vurmalarına da çokça gönderme yapılır. Ancak insanlar balinalara da inanmazlar. Burada balinalar da sözünü ve uyarısını dinletemeyen Kassandra'yı temsil ederler.

Romanda "Son Söz" alt başlığı altında Filofey'in bir mektubu daha yer alır. Bu mektup bütünüyle bir itiraftır ve Filofey her şeyi orada açıklar. Bu mektuptan bazı cümleler;

"(...) kendi mahşer günümü kendim belirledim." (s. 226). *"(...) hayatla ilişiğimi kesmeli, intihar etmeliyim."* (s. 226). *"Toplumun aklını karıştırdım. Robert Bork'un ölümünden dolayı suçluyum. Bir çıkmazdaydım. Yok olmalı, yaşamamalıyım."* (s. 226).

Filofey bu itirafında Kassandra damgasını nasıl bulduğunun hikâyesini de anlatır. Buna göre uzaya kendi isteği ile değil, sürgün olarak geldiğini söyler. Burada Filofey kendi doğumu hakkındaki bir "sırrı" da açıklar. Bu sır, Filofey'in doğduktan sonra bir çocuk yurduna yerleştirilmesi hakkındadır. Çocuk yurdunda kendisine verilen esas adın Kriltsov olduğunu söyler. 1942 yılında bir kış gecesi annesinin çaresizlik içinde kendisini yurda nasıl bıraktığını hayal meyal hatırladığını belirtir. Annesi Filofey'i neden yurda bırakmıştır? Yurtta en çok sevdiği öğretmeni olan ve Vava Hala olarak hitap ettiği kişiden söz eder. Filofey'e göre Vava Hala iyi kalpli biridir. Kendisinin annesi yoktur (ki annesinin Vava Hala gibi biri olmasını istediğini söyler); Vava Hala'nın da çocukları yoktur. Daha sonra Filofey üniversiteye gider. O üniversitede iken Vava Hala ölür. Bu arada Filofey, o yıllarda Rusya'yı işgal eden Alman askerlerinin pek çok Rus kadınına tecavüz ettiğini ve pek çok kadının bu Alman askerlerinden çocuk doğurduğunu da söyler. Rus kadınları bu olaydan dolayı büyük bir travma yaşamışlardır. İşte Filofey de böyle bir tecavüzün sonucu olarak dünyaya gelmiştir. Yani o bir "savaş çocuğu"dur. Ne babası ne de annesi vardır. Filofey kendini kimliksiz, ailesiz ve dünyada yeri olmayan biri olarak da nitelendirir. Uzaya çıkmasının sebebini de buna bağlar.

Filofey bu arada Runa adlı bir mahkûm kadının hikâyesinden de söz eder. Bir mahkûm olan Runa Filofey'e şunu söyler; "İnsanların doğa ve Tanrı tarafından belirlenen yöntemle mi yoksa şeytanın gösterdiği yöntemle mi çoğalmaları gerektiği sorusu sizce problem değil mi?" (s. 264). İşte bu kadın Filofey'i çok etkiler ve kendine dönmesine sebep olur. Filofey, kendi çocukluğunun kabullenmediği hikâyesi yüzünden neredeyse bütün insanlığı cezalandırma yolundan bu kadın sayesinde vazgeçer. Bir kuluçka olmayı da reddeden Runa ise kaçmak isterken öldürülür.

Dünyada birçok karışıklık çıkmış, Robert da öldürülmüştür. Filofey bu olaylardan sorumlu tutulmaktadır. Bunun üzerine Filofey intihar eder. Geride bir mektup bırakır. Bu mektupta, kendisi ve yaptığı çalışmalar hakkında bir takım bilgiler vermektedir. Dolayısıyla Filofey, romanın "kurucu tematik güç"ünü temsil eder.

1.2.Yardımcı Kişiler / Norm Karakterler:

Algı ve tecrübe dünyası oldukça güçlü norm karakterler, başkişinin serüvenine olumlu boyut kazandıran ve ona yardımcı olan anlatı kişileridir.

Kassandra Damgası'nda birçok norm karakter yer alır. Bunların başında aynı zamanda "karşı hasım güç" pozisyonunda olan Robert Bork, Oliver Ordok ve Antony Younger norm karakterlerdir.

Robert Bork: Anlatının başkişi Filofey'in anlaşılması ve tanınması için ona yardımcı olan en boyutlu norm karakter Robert Bork'tur. Robert Bork romanda Filofey'ten sonra en çok sahneye çıkan kişi odur.

Tanınmış bir fütürolog olan Bork, Avrupa'ya yaptığı gezilerden birinden dönüyordu. Aynı zamanda Harvardlı bir bilim adamı olan Bork kehânetler de yapmaktadır. Bu fütürolog aynı zamanda iyi bir fotoğrafçıdır. Karısı Jessi ise hep ona yardımcı olmuş biridir. Cengiz Aytmatov, romanda Robert Bork'un ağzından felsefi manada yorumlar da yapar;

> *"Kelimelerle de yaratmak mümkün. (...) Kelimeler bunun için bize gökten indirilmiş. Bizim içimizde ve bizimle olan her bir şey kelimeden geçer... Biraz daha ileri gidersem, kelime, içimize kapanmış ebediyet potansiyelidir. Bunun için de o Tanrı'dır."* (s. 55).

Robert Bork, romanda kargaşa çıkarmakla suçlanır. Bu kargaşa bütün dünyayı ayağa kaldırmıştır. Romanda bu durum ile Selman Rüşdi[2] hakkında verilen ölüm fermanı hakkında ilişki de kurulur (s. 107).

Robert Bork, romanda Max Fried adlı ölmüş bir arkadaşından söz eder. Bu kişi, dinin ve Tanrı'nın doğru anlaşılması bağlamında fikirler ileri sürer. Ona göre, Tanrı fiili bir müdahale yapmaz; ancak bazı işaret ve uyarılar ile insanın bizzat problemleri kendilerinin çözmesi gerektiğini ima eder;

> *"Şimdi iki şeyden birini seçmek gerekiyor, ya birçoklarının da istediği gibi, deve kuşu misali kafamızı toprağın içine saklayarak kendimizi kurtarmaya çalışacak ya da Tanrı'nın gözünün içine bakarak onun insanlara yaptığı bu uyarıyı kabul edeceğiz. Çünkü Tanrı uyarıyor, karar vermek ise bize kalmış."* (s. 156).

Robert Bork, ilmî esaslara göre hareket eden çok değerli bir ilim adamıdır. Olayları ilmî verilere göre açıklamak ister ve incelemek gerektiğine inanır. Çok dürüsttür. Cengiz Aytmatov, Bork tiplemesiyle adeta hümanist, realist, çizgi sahibi, bilimin gelişmesi için mücadele veren bir bilgin tipini başarıyla yaratmıştır.

Romanda diğer en önemli norm karakter, Runa'dır. Romanda Filofey'in değişmesine sebep olan kadın, Runa'dır. Romanda Filofey'in değişimi, "Filofey'in

2 Selman Rüşdi: Hint asıllı İngiliz romancı. Yazdığı "Şeytan Ayetleri" adlı roman İslam dünyasında tepkiyle karşılanmıştı ve İran'ın devrim lideri Humeyni Selam Rüşdi hakkında ölüm emri vermişti.

tövbesi" (s. 282) ifadesiyle geçer. Filofey de dâhil romanda değişim geçiren kişiler şunlardır.

Bir kadın mahkûm olan Runa, Filofey'in bu projesine karşı çıkar ve onu etkilemeyi başarır. Daha doğrusu Runa, Filofey'in şeytanın hizmetinden ayrılmasına sebep olur. Askerlerin elinden kaçarken öldürülen Runa, romanda Filofey'in "insanlaşması"na sebep olan kişidir.

Karşı Hasım Güç Olarak Oliver Ordok: Oliver Ordok esasında, Robert Bork'un sınıf arkadaşıdır ve Amerikan başkanlığına adaylığını koymuştur. Oliver kürsüde seçim konuşması yapmaktadır. Kalabalık bir halk kitlesi onu dinlemektedir. Ordok seçim konuşmasında Robert'tan öğrendiği yorumları ve bilgileri nakleder. Fakat halk onu dinlemez ve tepki gösterir. İnsanlar Robert Bork'un aktardığı Filofey'e ait görüşleri kabul etmemektedir. Onlar Rahip Filofey'in kendi hayatlarına karıştığını söyleyerek onu suçlamaktadırlar. Oliver Ordok orada hemen rota değiştirerek, halkın safında görünür. Çünkü halkı karşısına almak istememektedir.

Oliver Ordok her ne olursa olsun Amerikan başkanı olmak istemektedir. Bunun için her şeyi kendi ihtirası doğrultusunda kullanır. Oliver'ın tek düşüncesi, Filofey'in mektubundaki bilgilerden kendisi için nasıl bir fayda sağlayacağı meselesidir. İnsanlar, insanların refahı, yönetmek istediği toplumun huzuru, refahı ve istekleri onun için hiç önemli değildir. O sadece başkan olmak ister. Her şeyi ve herkesi bu arzusu için, bu ihtirası doğrultusunda acımasızca, hatta zalimce kullanır. Bunların başında, dostu ve arkadaşı Robert gelmektedir. Oliver, Robert'ın kendisine yaptığı ikazları dinlemez, bunlar üzerinde düşünmez, bunları değiştirerek, çarpıtarak halkın önünde kullanır. Zora gelince dostu ve arkadaşı Robert'ı halkın önüne atmaktan ve onu suçlamaktan çekinmez. Olanların sorumlusu olarak Robert'ı göstermiştir.

Kassandra Damgası'nda aynı zamanda kötücül figür olarak da Oliver Ordok bulunur. Oliver Ordok, romandaki siyasetçinin adıdır ve olumsuz biridir. Ona ait olan şu söz, nasıl biri olduğunu hissettirmektedir; "...yeryüzünde refah ve rahat olursa kimse kimseyi dinlemez ki... Buhran olmazsa kim bir diğerinin arkasından gider?" (s. 64). Oliver Ordok, seçim kampanyası konuşması yaptığı bir salonda, seyircilerin ağır eleştirilerine maruz kalır. Mesela ona, "Sizinle şeytan arasında bir bağlantı var mı" diye sorulur. Ordok, bu sorunun sebebini sorunca da şu cevabı alır; "Siz, Bay Ordok, Macar kökenlisiniz, Macarcada ise "ordog", şeytan anlamına gelir." (s. 76-77). Romanda Şeytan'ı temsil eden Ordok (siyasetçi) için şu da söylenir; "Ordok'un üslubu. Rezalete rezaletle cevap verilecek." (s. 159).

Antony Younger: Romandaki bir diğer norm karakter ise genelde "iyi"liği temsil eden Antony Younger'dir. İlk başlarda Oliver'in yardımcısı olan (s. 91) Antony, zamanla yardımcılığını yaptığı kişinin sahtekârlıklarını görünce ona büyük bir öfke duyar ve Oliver'la mücadeleye karar verir. Robert Bork'a faksla mesaj yollar ve onun yanında yer aldığını belirtir. Yani Antony Younger, Ordok'tan ayrılarak adeta saf değiştirir ve Robert Bork ve Filofey'in safına geçer. Romanda bu iki ismin projelerini sürdürme kararı aldığını görürüz; "Babalarım Filofey ve Robert Bork'un bıraktığı izden yürüyeceğim." (s. 223)

Younger ise, barışsever yapıcı bir figürdür. O, hem Ordok'a danışmanlık yapmış hem de Bork'la ilişki içindedir. Younger *"iyi melek"* olarak romanda muhtemel felaketleri önlemek isteyen biridir. Şu sözleri Younger'in nasıl biri olduğu hakkında yeterince fikir vermektedir;

> *"Yeryüzünde silah durmadan artıyor, herkes her yerde silahlanma istiyor. Hamile kadınların yüzündeki Kassandra damgası, yeryüzünde doğan her kişiye en az yüz kurşun düştüğünün, bebeklerin kaderinde ölmek ve öldürmek olduğunun bir işareti değil mi?"* (s. 164). *"Acaba, insanlık silahı keşfetmeden ve savaşı tanımadan nasıl gelişebilirdi?"* (s. 164).

Bork'un Younger'le ilgili düşüncesi şöyledir; "Antony Younger haklı. Kesinlikle haklı. Onu bize kader gönderdi." (s. 168).

Younger'in en büyük amacı, Filofey'e bir fırsat tanınması ve onun görüşlerini bir basın toplantısıyla insanlığa açıklamasıdır. Younger bu amacı konusunda tek desteği Bork'tan alır. Şayet Filofey bir basın toplantısı düzenleyebilseydi, onunla Robert Bork konuşacaktı. Fakat Bork öldürülünce o görevi Younger üstlenir (s. 203). Filofey'in kendini yok etmesinden sonra Antony Younger ise, Trübün gazetesinde bayrağı kendisinin devraldığını söyler. Younger romanda kendini şöyle tanıtır;

> *"Ben akademik açıdan belirsiz bir tipim. Bilim parçalarından oluşmuşum, felsefeden astrolojiye kadar her şeyi kapmaya çalıştım. Bir ara uzayı bile arzuladım. Sendika işleriyle, gazetecilikle uğraştım, Oliver Ordok'la tanışıklığımız da oradan."* (s. 94)

Romanın sonlarında Robert'ın evinin önünde büyük bir kalabalık birikmiştir. Robert onlarla konuşmak ister ve dışarı çıkar. Öfkeli kalabalık Robert'ı konuşturmaz ve hırpalar. Robert yaralanır ve ölür. Robert'ın başladığı işi Antony Younger devam ettirecektir.

Jessi: Robert Bork'un karısıdır; "Jessi Bork'tan dokuz yaş küçüktü. (...) Jessi çok iyi viyolonsel çalardı." (s. 46) Jessi kocası Bork'la Bir hayır kurumu yararına verilen konserde tanışmıştı (s. 49). Romandaki en önemli işlevi eşi Robert Bork'a yardımcı olup onun hayatını korumaktır. Mesela dışarıda Robert hakkında gösteriler olurken karısı Jessi telefonları ve televizyonu kapatır.

Bork, aynı zamanda amatör bir fotoğrafçıydı (s. 14). "Karısı Jessi, evi dolduran ve hiçbir işe yaramayan sayısız fotoğrafla ne yapacağını şaşırmıştı. Sinirlendiği zamanlarda kocasına "foto kirleticisi" diyor ve bu fotoğraflarla iyi bir ateş yakacağı tehdidini savuruyordu." (s. 14). "Bork, rüyasında bile karısına sadıktı." (s. 16). Kısaca romanda Jessi, bir tehlike içinde gördüğü kocası Bork'u durdurmak ve hayatını kurtarma çabası içinde görünür.

1.3. Görevli Kişiler (Kart Karakterler/ Fon Karakterler / Hasım Kahramanlar/ Yıkıcı Karakterler/ Figürafif Şahıslar: *Kassandra Damgası*'nda bu alt başlığa örnek olacak çok sayıda kişi vardır. Bunu kendi içinde üçe ayırıyoruz: 1-Kalabalıklar ve kitleler; 2-Adı anılan ama derinlemesine tanıtılmayan kişiler; 3- İnsan dışı varlıklar (bir insan gibi işlev görenler

1-Kalabalıklar ve kitleler: Robert'a doğru yönlendirilen ve kışkırtılan halk, bunun doğru veya yanlış olduğunu, yanlış olabileceğini hiç düşünmeden, sorgulamadan, Robert'ın evine gider. Onu konuşturmaz ve dinlemez, onu linç ederler. Bunlar düşünmek istemeyen, yönlendirilen, robot gibi hareket eden, kolaycılığa kaçan halktır.

Bu halkı yönlendiren temel güç "medya"dır. Medyanın sorumsuzluğuna Moskova'da patlayan olayları örnek verebiliriz. Filofey'in mektubu yayınlandıktan sonra tepkiler oluşmuş, dünyanın her yerinde kalabalıklar meydanlarda toplanmıştır. Büyük şehirlerde toplanan halk, bu durumu protesto etmektedir. Aslında onlar Filofey'in mektubunda açıkladığı gerçekleri kabul etmek istemezler. Bu gerçekler üzerinde düşünecek ve bunlara çare bulacak yerde, bu gerçekleri dile getiren Filofey'e kızarlar. Filofey'i protesto etmek için, bir miting de Moskova'da düzenlenmiştir. Bu mitingde bir kız, kaza sonucu yanarak hayatını kaybeder. Bu olay, "olanları protesto etmek için bir kız kendini yaktı" şeklinde basına akseder. Robert Bork'un öldürülmesi üzerine gazetelerde anketler çıkar. Bu anketler öyle bir zamanda yayınlanmıştır ki olayın üzerinden çok fazla geçmeden, herkes olayı tam olarak öğrenmeden yayınlanan bu anketler doğruyu göstermemekte, olayların daha da büyümesine sebep olmaktadır.

Romanda geçen "Trübün Gazetesi çalışanları" ve okurları da birer fon karakterdir; "Herkes burada Trübün gazetesini okuyor." (s. 17). Romanda yer alan fon karakterlerden biri de mektupta yer alan "kadın yürüyüşleri"ne katılan

kadınlardır. Bu kadınlar protesto yürüyüşlerinde "Benim rahmim benimdir" (s. 24) yazılı pankart taşırlar. Romanda (kamuoyu, medyatik toplum) o kadar çok ki Karabağ-Ermenistan meselesi ve Türkiye'deki Sivas olayları (2 Temmuz 1993), hatta Almanya'da canlı canlı yakılan Türk aileleri de romanda medyatik bir gözle yer alır (s. 165). Bütün bunlar romandaki fon /figüratif şahısları oluşturur.

2-Adı anılan ama derinlemesine tanıtılmayan kişiler: Romanda aktif görev almayıp sadece adı geçen ve perde arkasında işlevsel bir rolü olan kişiler arasında en başta Papa ismi anılır. Romanda Papa, kendisine yazılan ve "Roma'daki Papa'ya" (s. 19-43) ithafıyla başlayan bir mektupta geçer. Filofey kendisi ve çalışmaları hakkında en geniş bilgiye bu mektupta yer verir. Romanda Papa, "tüm insanlığa seslenen kişi" (s. 70) olarak da nitelendirilir.

Romanda en üst düzeydeki "fon karakter" bütün insanlıktır. Filofey Papa'ya yazdığı mektupta şunu söyler; "Ben dünyalılara hitap ediyorum." (s. 35). Romanda adı geçenler arasında meşhur diktatörler de vardır. Hitler, Stalin, Fidel Kastro, Saddam Hüseyin... Ayrıca romanda Selman Rüşdi gibi dünyaca meşhur kişilerin adı da geçer. Romanda Gorbaçov ise, Rusya'yı değiştiren adam olduğu için "Amerikan ajanı" olarak yaftalanır. (s. 181). Yine romanda İran Şahı ve Mao gibi siyasi liderlerin adı da geçer. Yine romanda Bork – Jessi ikilisinin aile dostları olan Arthur, Elizabeth Schnayer ve Can Koşut gibi kişilerin isimlerine de rastlarız. Romanda ayrıca Bork – Jessike çiftinin Chicago'da oturan kızı Erika'nın da adı anılır. Romanda fon karakterlerden biri olan bir kadın da adeta bir süreliğine belirgin bir karakter olur ve televizyon ekranına gelerek konuşur; "Ben krem de, pudra da sürdüm. Hiçbir işe yaramadı. Kaybolmuyor. Ne gece ne de gündüz. Demek ki ben bu uzay iblisinin denetimi altındayım." (s. 112). Romandaki fon karakterlerden biri de şöyledir; "Kendini doktor olarak kişi gürültüyü bastırarak yine mikrofona bağırdı: "Bay Ordok, (...) Hiç kimsenin Amerikan vatandaşları üzerinde deney yapmaya hakkı yok." (s. 115). Romanda adı geçen fon karakterlerden biri de Max Fried'dir. Max Fried, Robert Bork'un arkadaşıdır ve ölmüştür. Bork onu daha çok "hatıraları" ile gündeme getirir (s. 194). Romanın sonunda "Son Söz" başlığı altında Filofey'in bir mektubuna da yer verilir. Filofey bu mektupta çocukluğunu ve ilk yıllarını anlatmaktadır. Bu yıllarda Filofey'in hayatına yön veren fon karakterleri de tanırız. Yani Filofey'in çevresindeki kişilerden biri de Vava Hala'dır. Yine romandan anlaşıldığı kadarıyla Filofey'i etkikleyen filozoflardan biri de Losev'dir. Filofey, yaptığı tıbbi deneylerde ve laboratuar çalışmalarında tamamen Losev'in fikirlerini hayata geçirmiştir (s. 239). Romanda adı geçen kişilerden biri de Yevgeniya'dır. Yevgeniya, Filofey'in gençliğinde karısıdır ve yaptığı uçuk kaçık çalışmalar sebebiyle onu terk etmiştir (s. 241). Romanda Darwin'in adı da geçer. Ancak bu, Filofey'in

benzetildiği ünlü bilim adamı Darwin, insan türü ile ilgili çalışmaları bağlamında romanda anılır (s. 244). Romanda televizyon sunucusu Walter Schermet de bir fon karakter olarak geçer (s. 207). Sunucu Schermet, televizyonda mülakat yaptığı Filofey'i adeta hiç konuşturmaz ve sıkı sık sözünü keser. Hatta yorum dolu sorularla onu yargılar, izleyicileri adeta kışkırtır; "...siz doğuşun sırlarına müdahale ettiniz. (...) Bu kutsal olan her şeye hakaret değil mi?" (s. 209).

3- İnsan dışı varlıklar (bir insan gibi işlev görenler): Romanda bir insan olmadığı halde adeta birer fon karakter olarak işlev gören varlıklar da vardır. Bunların başında romanın asıl konusunu oluşturan "Kassandra Embriyoları" gelir. Yani romanda Kassandra embriyoları da adeta bir roman kişisi gibi konuşur (s. 21). Romanda Kassandra Embriyoları şöyle tanıtılır;

> *"(...) Tanrı'nın kendisine bile karşı çıkan ve her zaman refah içinde yaşayan bu insanlar nereden gelmiş? İçimizde baş kaldıran kötülüklerin yok edilmez genetik kalıntılarının kaynağı olan bu insanlar nereden gelmiş?"* (s. 30).

Bunların dışında romanda adeta birer işlevsel roman kişisi gibi işlev gören "Balinalar"[3] ve Moskova'daki "Baykuş"u da birer fon karakter olarak görebiliriz.

b- Epik Niteliklerine Göre Roman Kişileri

Kassandra Damgası romanı, epik karakter taşır. Romanın bu epik yapısı kişilere de yansımıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi, bir anlatıda kişiler "iyiler" ve "kötüler" olarak tasnif edilebiliyorsa, o roman epik karakter taşıyor demektir. Tıpkı masallar gibi, destânlar gibi... Çünkü eski çağların anlatıları olan masal, destân ve diğer anlatı türlerinde kişiler genellikle "siyah" ve "beyaz" olarak, yani "iyiler" ve "kötüler" olarak yer alıyorlardı.

Romanın epik yapısını aşağıdaki tabloda daha net görebiliriz:

Hikâye Katmanı	**Ülkü Değerler İyi Tezler**	**Karşıt Değerler Kötüler (Antitez)**
Çerçeve Hikâye	Filofey, Robert Bork, Antony Younger	Oliver Ordok, Medya
Mitolojik Alt Hikâye	Kassandra	Apollo
Alt Hikâye 1	Robert Bork	Oliver Ordok, Medya

3 Romanda Balinaları en çok anan ve izleyen Robert Bork'tur. Bu bilim adamının balina-insan olmak düşüncesi Aytmatov'un yıllar önce yazdığı "Beyaz Gemi"deki küçük çocuğun balık olma hayaliyle paralellik göstermektedir.

Alt Hikâye2	Rus rejimi altında eziyet çeken insanlar	Andrey Kriltsov (Filofey), Sovyet Rejimi
Alt Hikâye3	Vava Hala	Andrey Kriltsov (Filofey), Sovyet Rejimi
Alt Hikâye 4	Runa	Sovyet Rejimi
Alt Hikâye 5	Filofey'in Annesi	Nazi Rejimi (Subayları)
Alt Hikâye 6	Gorbaçov	Eski Sovyet Rejimi
Alt Hikâye 7	Antony Younger	Oliver Ordok, Medya
Alt Hikâye 8	Dünyadaki İyi İnsanlar	Dünyadaki kötü insanlar

Belki "Alt Hikâye 8" bir hikâye katmanı olarak alınabilir ama romanda adeta bütün insanlık anlatılıyor. Bu durumda dünyada "iyi insanlar" vardır; bir de "kötü insanlar"... Bu iki insan tipi sürekli birbiriyle savaşır.

Romanın "İyi" Kişileri aynı zamanda sağduyuyu temsil edenlerdir. Bu kişiler arasında Filofey'in değişmiş hali, Robert Bork, Robert Bork'un eşi, Antony Younger, Max, Runa, Vava Hala gibi isimleri anabiliriz. İyi insan figürü olarak mitosta ise Kassandra geçer.

Kassandra Damgası'nda kötü insan figürü olarak mitte Apollon, romanda ise Oliver Ordok en başta anılabilir. Filofey'in ilk halini de buna ekleyebiliriz.

c-Gerçek / Alegorik Kimliklerine Göre Roman Kişileri

Romanda adeta bir insan gibi kendilerinden söz edilen "balinalar"ı da "fon karakter" arasında anmıştık;

> *"Balinalar okyanuslardaki canlı radarlardır. Onlar uzayın meçhul sinyallerini alıyorlar. Belki de yanardağın ne zaman püsküreceğini ilk onlar hissediyor ve dünya enerjisinin baskısıyla sessizce haykırıyorlar."* (s. 56).

Romanda adeta bir roman kişisi gibi sunulan ve aktif olan Gazeteleri (medyayı) da birer alegorik figür olarak değerlendirebiliriz; "İnsanı bizzat Tanrı ile karşı karşıya getirmeye cesaret eden gazeteciler" (s. 9). Romanda medyanın bir kişi gibi işlev gördüğünü söylemiştik. Robert Bork'un linç edilerek öldürülmesinin ardından medyada anketler yapılır. Bu anketlerde halkın %83'u Bork'un linç edilişini onaylamaktadır.

Romanda Rusya'da Kremlin sarayında sık sık göze çarpan "Baykuş"u da bir roman kişisi gibi ele alabiliriz. "Sembolik kişi" olarak nitelendirilecek bir figür olan "Baykuş" romanda birçok kere geçer;

> *"Moskova saatiyle tam gece üçte, meşhur Kremlin çanlarının çalarak tüm dünyaya imparatorluğunu azametini duyurduğu dakikalarda Spaski Kulesi'nde yaşayan baykuş (...)"* (s. 83). *"Baykuş, her gece aynı saatte, etrafta kimse yokken Spaski kapılarından havalanarak, tam iki yüz on tören adımıyla tabanlarını yere çakarak Lenin'in mozolesine giden mutat nöbetçi müfrezesiyle aynı zamanda uçmaya çıkıyordu."* (s. 83-84).

Romanda hem baykuş hem de "hayaletler" için "hayat ötesi varlık" (s. 84) tanımlaması da yapılır. Filofey, dünyanın her tarafında protesto edilir. Filofey'in protesto eden ülkelerden biri de Kremlin Meydanında yapılmıştır. Bu protestoyu oradaki meşhur baykuş da izlemiştir. Romanda baykuş, Filofey'in intiharından sonra adeta intihar eder. Baykuş olayı Rus gazetelerinde şöyle manşete çekilir; "Dün gece Kızıl Meydan'da bilinmeyen kişilerce Mozole'ye ölü bir kuş, bir baykuş atılmış. Kuşun cesedinde hiçbir patlayıcı mekânizmaya rastlanmamış." (s. 224).

Romanda tıpkı baykuş gibi yine Kremlin meydanında var olan "hayaletler"den de söz edilir (s. 84). Bu hayaletlerin kendi aralarında geçen konuşmalara da romanda yer verilir. Romandan anlaşıldığına göre, burada geçen hayaletlerden biri Lenin'in, diğeri de onun dünyaya gelmesine sebep olan embriyonun sesidir. Lenin'in hayaleti, mozolede hapis tutulduğunu söyleyip sıkıldığından söz eder ve kendisini dünyaya getiren embriyolara hakaret eder (s. 86).

d- Roman boyunca değişim geçirip geçirmeme (tecrübe edinme serüveni) özelliğine göre roman kişileri

Romanda birçok kişi "değişim" (bildungsroman unsuru) geçirir. Bunların başında Filofey gelir. Filofey'in değişmesine sebep olan kadın Runa'dır. Romanda Filofey'in değişimi, "Filofey'in tövbesi" (s. 282) ifadesiyle geçer. Filofey de dâhil romanda değişim geçiren kişiler şunlardır:

1-Filofey, kötü biri iken iyi biri olur.

2-Oliver Ordok: Menfaat icabı sürekli değişir / dönüşür; dost iken düşman olur...

3-Antony Younger, Ordok'un yanından ayrılıp Bork ve Filofey'in safına geçer.

4-Rusya da değişir.

e-Romandaki anlatı yapısına göre roman kişileri (işlev ve statü değiştiren kişiler)

Daha önce de belirttiğimiz gibi *Kassandra Damgası* romanı çerçeve hikâye tekniği ile kurgulanmıştır. Çerçeve hikâyede, bütün bir hikâyeyi içeren bir

"üst anlatı" vardır. Kassandra Damgası'nda üst anlatıdaki kişiler Filofey, Robert Bork, Antony Younger, Oliver Ordok, Medya gibi figürlerdir. Çerçeve hikâyedeki bu kişileri kendi arasında tasnif ettiğimizde, karşımıza şu tablo çıkıyor:

Çerçeve Hikâye

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Filofey	Robert Bork, Antony Younger	Oliver Ordok	Medya

Mitolojik Alt Hikâye

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Kassandra	-	Apollo	-

Alt Hikâye 1(Robert Bork'un Hikâyesi)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Robert Bork	Jessi	Oliver Ordok, medya	Amerikan halkı

Alt Hikâye2 (Filofey'in çocukluk ve gençlik dönemi, Andrey Kriltsov adıyla anıldığı dönem)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Andrey Kriltsov	Vava Hala, Runa	Sovyet rejimi	Rus rejimi altında eziyet çeken insanlar

Alt Hikâye3 (Vava Hala'nın Hikâyesi)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Vava Hala	Andrey Kriltsov	Sovyet rejimi	Çocuk bakım evindeki çocuklar

Alt Hikâye4 (Runa'nın Hikâyesi)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Runa	Andrey Kriltsov	Sovyet rejimi	Hapishanedeki mahkum kadınlar

Alt Hikâye 5 (Andrey Kriltsov'un annesi)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Andrey Kriltsov'un annesi	Andrey Kriltsov, Nazi subayı	Nazi rejimi	Nazi subayları, ezilen Rus kadınları

Alt Hikâye6 (Gorbaçov'un Hikâyesi)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Gorbaçov	-	Sovyet rejimi	Rus halkı

Alt Hikâye 7 (Anıtony Younger'in Hikâyesi)

Baş Kişi	Norm karakterler	Karşı Güç	Fon karakterler
Antony Younger	Robert Bork, Filofey	Oliver Ordok	Amerikan halkı, medya

Tablolarda da görüleceği gibi, herhangi bir hikâye katmanında "başkişi" olan şahıs, başka bir hikâye katmanında ya "norm karakter" ya da "fon karakter" rolünü üstleniyor.

SONUÇ

Cengiz Aytmatov, yerel konuları evrensel düzeye çıkarma başarısına sahip bir yazardır. Bu başarısını ise yazar, sanatını, geçmiş ve gelecek arasında köprü vazifesi gören efsânelerden, destânlardan ve mitolojilerden alarak, Doğu ve Batı halklarının kültürünü mükemmel şekilde sentezleyerek ortaya koyar. Hemen her romanında farklı bir insani problemi (evrensel sorun) ele alan yazar, son romanlarından biri olan *Kassandra Damgası*'nda, insan soyu ile yaşıt olan "iyi" ile "kötü"nün savaşını konu almıştır. Aytmatov'a göre, "iyi"yi yaşatma aynı zamanda "uygarlığı yaşatma"dır. Yazar işte bu konuda bir fikir yürütmüş ve tarih boyunca "kötülük" ile "iyiliğin" (imanın) çarpıştığına tanık olmuştur. Bu çarpışmada yaraların sarılmasının güç ve imkânsız olduğu da bir gerçektir. Kötülüğün sonucu, yeryüzünde hayatın sonu; iyiliğin sonucu ise, yeryüzünde huzurlu yaşamaktır. Cengiz Aytmatov *Kassandra Damgası*'nda işte bunu anlatmaya çalışır.

Tarihi anlatıların temel mevzusu da Aytmatov'un yapmaya çalıştığı şey değil midir zaten? Mitoloji, destân, masal, menkıbe vs. gibi anlatı türlerinde insanoğlunun temel meselesi olan "iyi ile kötünün savaşı" anlatılır. Bu durum için kullanılan edebiyat terimi ise genel anlamda "epik"tir.

Cengiz Aytmatov, *Kassandra Damgası* romanında adeta modern bir epik yaratmıştır. Bu epiğin temel hikâyesi ise mitolojiden ilhamla oluşturulmuştur. Eski Yunan mitolojik hikâyesi olan Kassandra'yı yazar, bir yazma biçimi olan "yeniden yazma" yöntemiyle yeniden üretmiştir. Burada Cengiz Aytmatov "geleneği aynen tekrar etme" yolunu değil, "geleneği yeniden üretme" yolunu tercih etmiştir. T. S. Eliot, bu tercih için "mitopoetik" terimini kullanır. Bu durumda *Kassandra Damgası* mitopoetik bir metindir / romandır.

Pek çok açıdan incelenmeye müsait "çoğul bir metin" olan *Kassandra Damgası*'nı biz, romanın kişileri açısından inceledik ve aşağıdaki sonuçlara ulaştık:

-Romana ilham veren Kassandra mitolojisindeki kişilerin günümüzde de karşılıkları vardır. Mitolojideki Kassandra, romanda Filofey, Apollo ise Oliver Ordok olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani belirli insan tipleri hep yaşıyor; sadece zamanları, mekânları ve isimleri değişiyor. Hatta romanda bugünkü "Birleşmiş Milletler" için "Olimpos" tabiri kullanılır (s. 247). Cengiz Aytmatov, bu işi diğer romanlarında da yapar. Mesela, bazı romanlarında kurguladığı karakterle tarihi şahsiyetler arasında ilişki kurar. Mesela *Gün Olur Asra Bedel*'de Cengiz Han'la Stalin arasında ilişki kurar. Bu romanındaki deve derisi ise Komünist Sovyet rejimidir... vs. Evrensellik de bu değil midir? Cengiz Aytmatov'un bu evrensellik tavrını anlamakta zorluk çekenler, onu "kozmopolit" diye suçlamışlardır. Yazar, *Kassandra Damgası* yayınlandığında da aynı suçlamaya maruz kalmıştır.

-Mitolojide "iyiliği" Kassandra temsil eder; romanda ise Filofey aynı temsili gerçekleştirir. Yine mitolojide "kötü"lüğü Apollon, romanda ise Oliver Ordok ve medya temsil ederler. Bu da şunu gösterir: Hem iyilik hem de kötülük var olmağa devam ediyor. (Bu durum Necip Fazıl'ın *Sakarya Türküsü* şiirinde geçen "Oluklar çift, birinden nur akar birinden kir" mısraını hatırlatır.)

-*Kassandra Damgası* romanı "çerçeve hikâye" tekniği ile kurgulanmıştır. Romanda çerçeve hikâye dışında çok sayıda alt hikâye vardır. Romanın şahısları da bu hikâye katmanlarına göre çeşitlilik arz eder. Hatta bir alt hikâyede başkahraman olan kişi, başka bir hikâyede norm ya da fon karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

-Romanda, modern romanlarda görülen bütün yapısal özellikler görülür. Yapısal özellikle açısından *Kassandra Damgası*'nda göze çarpan en belirgin özellik ise "romandaki şahıslar dünyası"dır. Biz çalışmamızda romandaki şahıslar dünyasını şu şekilde inceledik:

a-İşlevlerine Göre Roman Kişileri: 1-Başkişiler; 2- Yardımcı kişiler; 3- Görevli kişiler

b-Epik Niteliklerine Göre Roman Kişileri: Romanda "iyiliği temsil edenler" ve "romanda kötülüğü temsil edenler"...

c-Gerçek / Alegorik Kimliklerine Göre Roman Kişileri: Herhangi bir insani işlevle donatılan hayvan ya da başka bir varlık olarak görülen kişiler...

d- Roman boyunca değişim geçirip geçirmeme (tecrübe edinme serüveni) özelliğine göre roman kişileri: Romanlarda özellikle baş kişiler birtakım değişim geçirirler; bir halden başka bir hale geçiş yaparlar...

e-Romandaki anlatı yapısına göre roman kişileri (işlev ve statü değiştiren kişiler): Çerçeve hikâye tekniği kullanılan romanlarda, bir anlatı katmanından başka bir anlatı katmanına geçildiğinde kişilerin işlev ve statüleri de değişir.

Kassandra Damgası'nda "romanda şahıslar dünyası" bağlamında bu kategorilerin hepsinin ayrıntılı olarak yer aldığını görüyoruz.

Ramazan Korkmaz *Kassandra Damgası* için "Kassandra Damgası romanında, politikanın ve bilimin bir din olma yolunda kendilerine yeni tanrılar, havariler ve çömezler yaratması sorgulanır." (Korkmaz, 2008: 29) der ki, bu tespit bizce de isabetlidir ve yazar roman kişilerini işte bu tespiti görünür kılmak üzere karakter haline getirmiştir.

KAYNAKÇA

AYTMATOV, Cengiz (1992), "Her Yazar Kendi Halkı İçin Yazmayı Nazarda Tutar", **Dergah**, S. 24, s. 12-13.

AYTMATOV, Cengiz (2017), **Kassandra Damgası**, (Çev. Ahmet Pirderdioğlu), Nora Kitap, İstanbul.

AZAP, Samet (2013), "Ötelerden Ötelere Çağrı: Kassandra Damgası Romanında Yapı ve İzlek", **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 50, Erzurum, s. 91-102.

DOSTOYESVSKİ, Fyodor (2013), **Mektuplar,** (Çev. Salih Özer), Hece Yay., Ankara.

ELİADE, Mircea (2001), **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. Sema Rifat), Om Yay., İstanbul.

ELİOT, T. S. (1990), **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara.

ERHAT, Azra (1996), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GARİPER Gariper – KÜÇÜKCOŞKUN, Yasemin (2014), "Cengiz Aytmatov'un Kassandra Damgası Romanında Kötülük ve Gelecek Kurgusu", **Yeni Türk Edebiyatı,** S. 10, s. 35.

KOLCU, Ali İhsan (2008), **Bozkırdaki Bilge / Cengiz Aytmatov**, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

KORKMAZ, Ramazan (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler" **Scholarly Depth and Acuracy- Lars Johanson Armağanı,** Grafiker Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri,** Grafiker Yay. Ankara.

STEVİCK, Philip (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara (2. Baskı).

ŞAHİN, Veysel (2011), "Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: 'Sinekli Bakkal' Romanında Yapı ve İzlek", **Turkish Studies,** (Prof. Dr. RAMAZAN KORKMAZ ARMAĞANI), Vol. 6/3 Summer, s. 1549-1580.

KUMRAL ADA MAVİ TUNA ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Oğuzhan SEVİM**

GİRİŞ

Sanat hayatına öykü ile başlayan Buket Uzuner, gezi yazısı, deneme, biyografi ve romanlarıyla edebî yolculuğunu sürdüren son dönem edebiyatımızın en önemli isimlerinden biridir. Uzuner, eserlerinde oluşturduğu özgün karakterlerin derinliklerine inerek bilinç akışlarıyla onların ruhsal ve varoluşsal açılımlarını ustalıkla kelimelere dökerek sağlam bir kurguyla okuyucunun dikkatini çekebilmeyi başarmıştır. Romanlarında hem klasik roman tekniklerini hem de modern ve postmodern anlatıları kullanarak okuyucuyu olay örgüsü içerisinde zevkli bir yolculuğa çıkarmaktadır. Eserleri bugüne kadar altı farklı dile çevrilen yazarın *Balık İzlerinin Sesi* adlı romanı 1993 yılında Yunus Nadi Roman ödülünü, *Kumral Ada Mavi Tuna* romanı ise 1998 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi ödülünü almıştır. İsrail, Yunanistan ve İtalya'da yapılan çevirileriyle uluslararası yayınlar arasında yer alan *Kumral Ada Mavi Tuna* romanı 1997'de yayımlanmıştır.

Romanları arasında en büyük ilgiyi *Kumral Ada Mavi Tuna* adlı eseri görmüştür. Uzuner bu eserinde farklı etnik kökenlerden gelen insanların bir arada yaşama deneyimlerini onların dünya görüşleri üzerinden dile getirirken terör, iç savaş, şiddet, cinayet ve ölüm kavramlarını kullanarak romanın tematik kurgusunu derinleştirerek zenginleştirmiştir. Romanda hem bireysel hem de sosyokültürel konuları birlikte ele alarak psikososyal ve kültürel bir bütünlüğe

* Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı. oguzhan-sevim@windowslive.com

ulaşmıştır. Uzuner, *Kumral Ada Mavi Tuna* romanıyla ilgili görüşlerini ise şu şekilde dile getirmektedir;

> *"Romanlarım arasında en büyük coşkuyu Kumral Ada Mavi Tuna yarattı sanıyorum. Benim bildiğim adını romandan alan yüzlerce Ada ve Tuna bebek doğdu. Şimdiye kadar dört dile çevrildi. Beşincisi yolda. Adı o sırada henüz koymaya cesaret edilemeyen iç savaşı romanıma konu ediniyorum falan. Mutlaka yanlış anlaşılacağımı biliyorum. Ama 1996'da Türkiye'nin yaşadıklarına bir tarih düşüldü."* (s. 79-80).

Kurmaca bir metin özelliği taşıyan roman kendine özgü atmosferi, zamanı, mekânı, şahıs kadrosu ve anlatım diliyle diğer edebî türlerden farklı bir dünyadır (Tekin, 2016). Bu dünyayı kurgulayan yazar, romanı oluşturan yapı taşlarının her birine aynı ciddiyetle yaklaşır. Romanın en önemli yapı taşlarından biri olan şahıs kadrosu, edebî tür olarak romanın bütünlük kazanması açısından önem arz etmektedir. Buket Uzuner'in *Kumral Ada Mavi Tuna* adlı eserinde şahıs kadrosunun ciddiyetle kurgulandığı görülmekte ve yazarın romanda bulunan geniş şahıs kadrosuna verdiği önem okuyucunun gözünden kaçmamaktadır. Romanın şahıs kadrosunun zenginliği ve her şahsa verilen önem itibarıyla okuyucunun zihninde bütünlük oluşturması için *Kumral Ada Mavi Tuna* romanındaki kişiler dünyası şu başlıklar altında incelenecektir:

- Başkarakter (Başkahraman, Birinci Derecedeki Kahraman)
- Norm Karakterler
- Kart Karakterler
- Fon Karakterler

Romanda olayların merkezinde yer alan Tuna, başkarakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Tuna'nın dışında romana konu olan norm, kart ve fon karakterler ise dramatik aksiyona kattıkları değer bağlamında anlam kazanmaktadır.

1. Romanda Kişiler Dünyası

1.1. Başkarakter (Mavi Tuna)

Başkarakter, romandaki dramatik aksiyonu oluşturan ve ayrıntılı şekilde tasvir edilen kahramandır. Bu kahramanlar ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği için, eserde bulunan diğer kahramanlardan kolay şekilde ayrılırlar (Korkmaz, 2016). Bütün romanlarda olay, başkarakter çevresinde kurgulandığı için romanın en önemli karakteridir. Başkarakter; kurgu içerisinde zaman zaman çatış-

ma yaşayan, değişim süreçleri geçiren ve okuyucunun tepkilerine yön veren karakterdir (Stevick, 2005). *Kumral Ada Mavi Tuna* romanının başkarakteri ise Tuna'dır. Tuna, Bulgar göçmeni bir babanın oğlu ve Iğdırlı bir annenin çocuğudur. Kuzguncuk'ta mütevazı hayat yaşayan bir ailede dünyaya gelmiştir. Kendi içerisinde zaman zaman çatışma yaşayan ve zaman içerisinde değişime uğrayan bir karakterdir.

Romanın akışı içerisinde zaman zaman kahraman anlatıcı görevi üstlenen Tuna, yaşadığı çatışmayı ve geçirdiği değişimi okura aktarır. Romanın bazı bölümlerinde çocukluğunda yaşadıklarını, bazı bölümlerinde ise yetişkinlik döneminde başına gelenleri anlatması bu durumun anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

Çocukluk döneminde yaşadıklarından sıklıkla bahseden Tuna, kendi karakteri hakkında okuyucuya önemli ipuçları sunmaktadır. Bulgar göçmeni ailenin ikinci çocuğu olan Tuna, ağabeyine göre çekingen, hassas ve duygusal bir çocuktur;

> *"Ben ağaçlara tırmanıp, kovboyculuk oynamak yerine, hayaller kurup, filmler izlemeye, masallar dinlemeye bayılırdım. Oynayan çocuklardan biri olmak yerine, onları seyredip, haklarında hikâyeler uydurmayı severdim. "* (s. 69).

Küçük bir çocukken köşkün bahçesinde romanın norm karakterlerinden biri olan Ada ile yolları kesişen Tuna, Ada'nın çekim alanına girmiş ve hayatı o günden sonra Ada'nın çevresinde şekillenmeye başlamıştır. Tuna, Ada'yı ilk gördüğü anda bu durumu sezmiş ve öyle de olmuştur;

> *"Onu ilk gördüğümde yaşantımda çok önemli bir yer tutacağını sezmiştim. Bu tıpkı, bir filmin daha ilk karesinden bütününü kavramak, sonunu tahmin etmek gibi bir duyguydu."* (s. 18).

Çocukluk döneminde hayattaki tek amacı Ada'nın yanında olmak olan Tuna, ilerleyen yaşlarında da bu amacından vazgeçmemiştir.

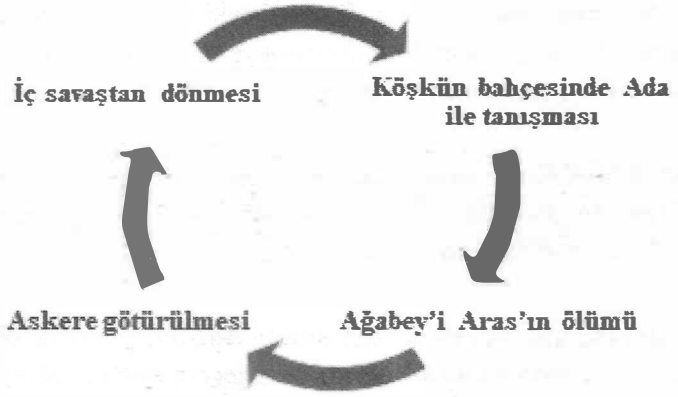
Filmin asıl oğlanı olarak adlandırdığı ağabeyi Aras ile filmin asıl kızı olarak adlandırdığı Ada'nın karşılaşmasından sonra Tuna, kendini bir aşk üçgeni içerisinde bulmuştur. Bu aşk üçgeninde Tuna'nın yeri daima Ada'nın küçük Mabel'i olarak süregelmiştir. Ancak Tuna ilk zamanlar bu durumundan şikâyetçi değildir. Çünkü roman kişilerinden biri olan Şair Doğan Gökay'ın dediği gibi aşkın birçok çeşidi vardı ve onunki de bu çeşitlerden sadece biriydi. Bu yüzden

onun için önemli olan Ada'nın yanında olmak ve Ada'nın da onu sevdiğini bilmektir.

Ada'nın yörüngesinde ve Aras'ın gölgesinde filizlenen Tuna evin küçük ve hayalperest çocuğu olarak gelişimini sürdürmüştür. Küçük yaşlarda çelimsiz, sivilceli ve kepçe kulaklı olarak karşımıza çıkan Tuna, Ada'nın sevgisini elde ettiği gibi istemsiz de olsa Ada'nın kuzeni olan Meriç'in de aşkını kazanmıştır. Tuna nasıl Ada'nın sevgisini kaybetmekten korkuyorsa, Meriç de Tuna'nın onu fark etmesini o denli çok istemektedir.

Tuna ilk gençlik döneminde de diğer çocuklar gibi top oynamak yerine hayal kurmayı, şiir okumayı tercih etmiştir. Bu konuda da en çok etkilendiği kişi Ada'nın öz dayısı Tuna'nın da manevi dayısı olan Şair Doğan Gökay'dır. Dayı Gökay, Tuna'nın karakterinin şekillenmesinde önemli izler taşımaktadır. Tuna onun şiirlerini okuyarak ve onun hoş sohbetlerini dinleyerek büyümüştür.

Romanda olaylar halkasına bakıldığında eserin başkarakteri olan Tuna'nın hayatını derinden etkileyen, Tuna'nın bilinci ile bilinçdışının çatışmasına yol açarak bireyselleşme krizini doğuran ve okuyucuyu ise olay örgüsünün derinliklerine çeken dört temel kırılma noktasının olduğu görülmektedir. Bu kırılma noktaları, kendisini yaşadığı çevre içerisinde ve kurduğu yakın ilişkiler bağlamında tanımlamaya ve hatta bu ilişki ağındaki rollerini belirlemeye çalışan Tuna'nın bireyselleşme sürecinin tamamlanmasında ve bilinç ile bilinçdışının yeniden bir araya gelmesinde (Jung, 2018) temel teşkil etmektedir. Bu süreç Şekil 1'de şu şekilde gösterilmiştir;



Şekil: 1. *Kumral Ada Mavi Tuna* Romanındaki Kırılma Noktaları

Romanın ilk kırılma notası olan Tuna'nın köşkün bahçesinde Ada ile tanışması, Tuna tarafından şöyle ifade edilmektedir;

"Kumral kaşlarının altında çam balı renginde akan bir ırmaktı gözleri. Kıvamlı kahverenginin yeşile karıştığı ela rengin içine dikkatlice bakınca yeşilin özünde taşıdığı sarı ve maviye de rastlamak olasıydı. Bazen yeşil, bazen sarı ve mavi-sarı dalgaların kıvrılarak sürekli hareket ettiği kumral gözlere kilitlenip kaldım. Yaşantımda ne daha önce, ne daha sonra bu kadar kumrala boyanarak doğmuş başka bir kız gördüm! Ve ondan sonra hiçbir kadının gözleri onunkinden daha derin ve güzel olmadı." (s. 19-20).

Tuna'nın Ada'yı ilk görüşünde hissettiklerini hiç duraksamadan ifade ettiği bu satırlarda dikkat çeken en önemli husus, Tuna için artık hiçbir kadının Ada'nın kumral gözleri gibi derinden ve güzel bakmayacak olmasıdır. Tuna, romanın ilerleyen bölümlerinde Ada'nın kuzeni Meriç ile evlenmiştir. Fakat evliliğe giden süreçte ve sonrasında dahi Kumral Ada faktörü, Tuna'nın değişmeyen tek gerçeği olarak kalmıştır.

Tuna'nın iç dengelerinin sarsılmasındaki en önemli olay ve aynı zamanda romanın ikinci kırılma noktası, ağabeyi Aras'ın ölümüdür. Tuna, ağabeyi Aras ile Aras'a âşık Kumral Ada'nın arasında sıkışıp kalmıştır. Tuna için bu ikisi de çok farklı, özenilesi ve güçlü karakterlerdir;

"Onlarla; o ikisiyle öyle yakındım ki kendimle ve zekâmla ilgili ne bir düşüncem, ne de şikâyetim oldu. Hiç, asla! Aslını sorarsanız doktor, ben Aras ve Ada'yla büyümedim. Ben o iki mucize insanı sevmekle de kalmadım. Ben onları yaşadım, ben onlar oldum, ben onların bedenlerinde de yaşadım yıllar boyu..." (s. 84).

Ağabeyinin üstünlüğünü kabul eden Tuna, ağabeyinin aşkına da saygı duyarak Ada'ya duyduğu güçlü hisleri bilinçaltına itmekte başarılı olmuştur. Başlarda bu itki Tuna'yı rahatsız etmemekte, hatta Tuna bu durumdan hoşnut dahi görünmektedir. Çünkü çok sevdiği bu iki karakterle birlikte olması, üçüncü kişi dahi olsa Tuna'yı hisleri açısından tatmin etmektedir.

Fakat Aras'ın ani ölümü Tuna için psikolojik bir yıkıma dönüşmüştür. Tuna bu ölüm karşısında hissettiklerini çok sıradan ve duygudan yoksun bir şekilde şöyle ifade etmiştir;

"Aras, Ada'nın yanağından bir makas aldı. Ada cilveyle gülümsedi ve ağbim denize doğru koştu. Kör uçuşu balıklama atladı. TAK diye bir ses duyduk. TAK! Sert bir cismin sert bir cisme çarpma sesi. Hepsi o kadar! Bir daha Aras olmadı! Aras atladı ve bitti." (s. 267).

Tuna'nın, ağabeyinin ölüm sürecini bu kadar basit dile getirmesinin ardında, onun iç dengelerinde yaşamış olduğu büyük sarsıntının izleri aranmalıdır. Aras'ın ölümündeki "Tak!" sesi; bir daha hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağının, Tuna'nın bir daha Ada ile her şeyini paylaşamayacağının ve her şeyden önemlisi Tuna'nın çok büyük bir ruhsal çöküntü yaşayacağının habercisidir.

Önce ağabeyini, sonra da babasını kaybeden Tuna, yaşadığı bu kâbuslara bir de imkânsız aşkının gözünün önünde erimesi de eklenince girdiği bunalımın üstesinden gelememiş, kendisini çevreden iyice soyutlamıştır. Ülkenin ve diğer dünya ülkelerinin de içinde bulunduğu karışıklık Tuna'nın içinde bulunduğu durumu daha da zorlaştırmıştır;

> *"Ruan'daki iç savaş bütün vahşetiyle sürüyor. 500 bin kişinin öldüğü tahmin edilmekte."* (s. 12).
>
> *"PKK militanları kaçırdıkları altı öğretmeni öldürdü."* (s. 12).
>
> *"Gazetelerdeki haberler midesini bulandırıyordu."* (s.13).

Bu iç savaş durumunu, okuyucuya Tuna'nın iç mücadelesini aktarmak için bir araç olarak seçen yazar, savaşın toplumsal ve bireysel olarak yarattığı yıkımları da gözler önüne sermiştir.

Tuna'nm hayatındaki üçüncü kırılma noktası ise iç savaşın patlak vermesiyle seferberlik gereği askere götürülmesidir;

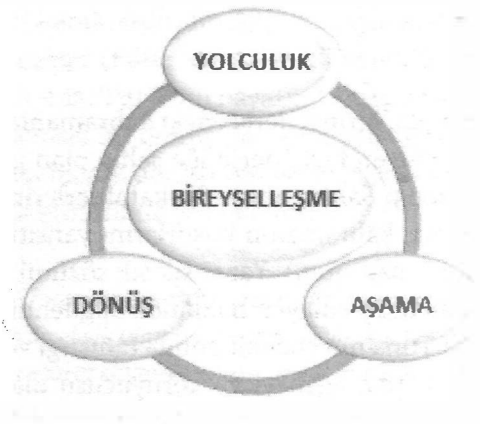
> *"Bir salı sabahı uyandım. Bütün gazeteler hayatta en çok sevdiğim kadının bir cinayet işlediğini yazıyordu. Bunu hiç beklemiyordum. Beynimden vurulmuşa döndüm, iç dengelerim şiddetle sarsıldı. Oysa gerçeği biliyordum ama bana kimse tek bir şey sormamıştı. Onu mahkûm etmişlerdi! Kapı çalındı. İki asker beni almaya gelmişti, iç savaş çıkmış, seferberlik ilan edilmişti. Bunu bekliyordum. Hiç şaşırmadım. Bunu uzun zamandır korku ve kuşkuyla hep bekliyordum. Hazırlandım ve o salı sabahı evden çıktım."* (s. 1).

Tuna'nın askere çağrılması anı, Aras'ın ölümü ile ilgili olarak Ada'nın korkunç bir zan altında kalması ile çakışmaktadır. Bu çakışma ve sonrasında gelişen olaylar Tuna'nın ruhsal olarak büyük bir çöküntü yaşamasına ve iç dengelerinin sarsılmasına yol açmıştır. Tuna, o andan itibaren yaşadıklarını artık bir karabasan olarak tanımlamıştır;

"Tabii ya, bu sabah olanların hiçbiri gerçek değil! Gerçeğe de benzemiyor zaten... Bunların hepsi bir rüya! Düş görüyorum ben... Evet, hepsi bir karabasan bunların... Birazdan uyanacağım ve bu karabasan bitecek!... Beynimin kötü bir oyunu bu bana... Kendi beynimin bana oyunu." (s. 30).

Tuna'nın içinde bulunduğu durumu kabullenmeyişi ile başlayan macerası, okuru birçok iç çatışmaya tanık etmiştir. Tuna bu çatışmayı yaşarken yaptığı içsel konuşmalarla iç savaşın beraberinde getirdiği acıları da okuyucunun dikkatine sunar.

Üçüncü ve dördüncü kırılma noktalarında gelişen olaylar Jung'un yolculuk-aşama-dönüş, Cambpell'in ise ayrılma (yola çıkış)-erginlenme-dönüş şeklinde formülleştirdiği aşama arketipini akla getirmektedir (Cambpell, 2010). Buna göre kahraman ailesinden ve yakın çevresinden ayrılarak birtakım zorluklar yaşar ve bunların üstesinden gelmesi hâlinde maddi ya da manevi olarak güçlenerek geri döner (Gürses, 2007).



Tuna'nın askere götürülmesi, onun yakın çevresinden ayrılmasına; iç savaş sürecinde yaşadığı sorunlar ise tecrit ve yalnızlık yaşamasına yol açmıştır. Tuna'nın yaşamış olduğu bu tecrit ve yalnızlık, bireyselleşmesinin bir maliyeti olarak düşünülebilir (Jacobi, 2002). Entrik yapı içerisinde Tuna'nın bu aşamadan geçmesi, dramatik aksiyona dinamizm kazandırdığı gibi Tuna'nın da eksik kalan yanlarının tamamlanmasında bir fırsat olarak belirmiştir. Nitekim iç savaş sürecinde Tuna'nın yaşamış olduğu hem fiziksel hem de ruhsal zorluklar, hayatın ona sunduğu gerçekleri kavramasına, kabullenmesine ve psikolojik olarak rahatlamasına, bununla birlikte varoluşsal mücadelesinin anlam kazanmasına vesile olmuştur (Pearson, 2003). Tüm iç savaş sürecini bir karabasan olarak tanımlayan ve çevresinde olup bitenleri bir türlü kabullenemeyen

Tuna, generalin makam aracında eve dönerken kendini yorgun ama her şeyden önemlisi rahatlamış ve hayatın gerçeklerini yaşamaya hazır olarak hisseder;

> *"Yorgunum. Çok yorgunum ama kendimi iyi hissedebiliyorum. İyi olmaya hazırım artık. Ben bunu hak ediyorum şimdi. Birazdan sokaklarında oynadığım, gülüp eğlendiğim, aşkı, düş kırıklığını, acı ve yalnızlığı tattığım mahallemde olacağım. Arabanın içinden bakınca camın dışındaki eski ayak izlerim yabancı görünecek bana. Ama birkaç dakika sonra araba duracak ve ben camın öbür tarafına geçeceğim. Gerçek ve yeni ayak izleri oluşturmam için toprak hazır, ben hazırım."* (s. 499).

Romanın son sayfasında Tuna tarafından dile getirilen bu cümleler entrik yapıdaki son iki kırılma noktasının aşama arketipiyle açıklanabileceğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Tuna'nın askere götürülmesi, iç savaşı yaşaması ve tüm bu yaşananlar sonrasında eve dönerken kendini iyi hissetmesi, artık "ben" diyebilmesi, geçmişi yabancı ve şimdiyi gerçek ve yeni olarak görebilmesi Tuna'da tinsel bir dönüşümün gerçekleştiğinin açık işaretleridir.

1.2. Norm Karakter

Norm karakterler, romanda, birinci derecedeki kahramanlardan sonra ferdî planda en çok boyutlu olan ve en fazla derinliğe sahip olan gelişmeye müsait kahramanlardır (Stevick, 2005; Şahin, 2011). Bu karakterlerin romanda zıtlık oluşturma, okuru rahatlatma, kahramanın kusurlarını yansıtma ve somutlaştırma özellikleri vardır (Korkmaz, 2016). Yazar sık sık sözünü bu kişilere emanet ederek (Aktaş, 1991) okuyucuyu olaylar hakkında bilgilendirir. Romanın şahıs kadrosuna bakıldığında Tuna'nın çocukluğunda tanıştığı ve hayatı boyunca yörüngesinden ayrılamadığı Ada, ağabeyi ve koruyucusu olan Aras, Ada'nın kuzeni Meriç, manevi dayısı olduğunu söyleyecek kadar sevdiği ve örnek aldığı Şair Doğan Gökay romanda norm karakter olarak rol aldıkları görülmektedir. Romanda Tuna'nın yaşamını en çok etkileyen karakterler, bu isimlerdir. Bu isimler içerisinde ise Tuna'nın hem düşünsel hem de yaşamsal bağlamda hayatının merkezindeki isim Ada Mercan'dır.

Ada Mercan Türk sinemasının ünlü çifti Süreyya Mercan ve Pervin Gökay'ın kızı, Şair Doğan Gökay'ın yeğenidir. Ada, Tuna'nın beş yaşındayken tanıdığı, kumrallığı ile dilinden düşüremediği büyülü bir tılsımdır. Tuna Ada'yı kararlı, güzel, kişilikli, duyarlı ve ne istediğini bilen bir karakter olarak görmektedir;

> *"... Onun için, bu dünya dışından gelmiş kadar değişik, bir kuyruklu yıldız kadar etkileyici, iyi pişmiş kahve kadar tiryakilik yaratıcı, gezegene*

yalnız yollandığı için eşsiz, bir ipek böceği kadar dik başlı denildiğinde bir şey söylenmiş sayılırdı ancak." (s. 19).

Ada bilgiç tavırları ve erkeksi duruşu ile dikkat çeken güzel bir kızdır. Tuna'nın annesinin deyimiyle o, yıldızların kızıdır. Annesi ve babası dönemin önemli sinemacılarıdır. Dayısı ise dönemin önemli bir şairidir. Kuzguncuk'ta ailesinin bir köşk alması ile Tuna'nın hayatına girer. Sadece Tuna'nın hayatında önemli bir yer tutmakla kalmaz, onun ailesi için de önem arz eder. Bir çekim noktası olarak karşımıza çıkan Ada, Tuna'yı daima yörüngesinde bulundurur;

"Ada... O benim yaşamımda çok çok özel biri... Üzerine titrediğim, çok sevdiğim, çok özlediğim bir insan... Beni mutsuz etmesi pahasına bile olsa, mutluluğunu kendiminkinden daha çok önemsediğim kişi... Hayran olduğum, incinmesine, üzülmesine kıyamadığım şahane bir kadın!..." (s. 97-98).

Ada, eğitimli bir kadın olarak cinsiyeti önemseyen toplumun ona sunduklarını sorgulayan bir karakterdir. Bu sorgulamayla o, kadınlık kimliğini daima ön plana çıkarmaya çalışır (Eliuz, 2011). Kendi yetenekleri ve imkânlarıyla hayata tutunmaya çalışan Ada, Tuna'nın hayatında sadece bir sevgili olarak değil, aynı zamanda onu düşünsel bir dönüşüme zorlayan karakter olarak da yer almıştır. Tuna bu süreçte en büyük dönüşümü ise olayları sorgulamada ve sorguladıkça özgürleştiğini fark etmesinde yaşamamıştır;

"Sormak... Sormak cesaret ister! Sorabilmek bağımsız olmayı gerekli kılar ve işte bizde eksik olan bu cesaret. Göğsünü jiletlemeyi, ölüme koşarak gitmeyi ben cesaret saymıyorum, o ancak bir cinnet olmalı!" (s. 26).

Ada ile Tuna'nın birbirine olan bağlılığı ise ikisinin de ailesinin gözünden kaçmaz. Tuna'nın imkânsız aşkı hâline gelen Ada, Tuna'nın ağabeyi Aras ile gönül bağı kurar. Ancak Tuna'ya karşı duyduğu sevgiyi bu durum etkilemez. Aras ile Ada'nın ilişkisi ve ikisinin de Tuna ile olan bağı aralarında bir üçgen oluşturur.

Aras'ın ölümünden sonra ise bu üçgen parçalanmakla kalmaz, ikisini de gün be gün eritir. Tuna'nın içinde bulunduğu duruma sürüklenmesindeki en önemli etken de imkânsız aşkı olan Ada'nın avucundan kayıp gitmesidir.

Ada bu acı kayıptan sonra eski canlılığını kaybeder. Kararlı, duyarlı ve neşeli kız gider; yerini durgun, hayata karşı beklentisi olmayan, karamsar bir kişi alır.

İçinde bulunduğu durum Ada'yı Tuna'dan uzaklaştırır. Ada, Kuzguncuk'tan uzaklaşır ve bir süreliğine yurt dışına gider. Yurt dışından döndükten sonra Ada'nın karakterindeki değişimler çevresindekilerin gözünden kaçmaz. Bu durumdan ise en çok Tuna etkilenir ve Ada'nın yaşadığı bu psikolojik buhran Tuna'yı da beraberinde sürükler. Bu kırılma noktasıyla beraber bütün taşlar yerinden oynar ve Tuna kendi iç savaşını vermek için hazırlanır.

Kumral Ada Mavi Tuna eserinin bir diğer norm karakteri ise Tuna'nın ağabeyi Aras'tır. Aras ailenin ilk çocuğu ve Tuna'nın koruyucusu rolünde karşımıza çıkmaktadır. Tuna'nın başına gelebilecek olumsuzluklara karşı onun üzerine bir koruma kalkanı ören Aras, ailesi ve çevresi tarafından sürekli takdir gören, yakışıklı ve zeki bir çocuktur. Toplum tarafından benimsenen ideal erkek çocuğu özelliklerini taşımaktadır. Tuna'nın karakterinin oluşmasında da önemli bir etkendir;

> *"...Aras da onlardan biriydi. Vardı ve hep var olacaktı. Onsuz yaşamanın nasıl bir şey olduğunu bilmiyordum, aklımın ucuna bile getirmemiştim. Neden getirecektim ki? Benden önce gelmişti, oradaydı, sağlamdı, güvenilirdi, akıllıydı. Beni sever, beni korurdu. Ağabeyimdi, ağabeyim olarak da kalacaktı."* (s. 255).

Aras, tutucu, geleneksel, içe dönük ve gururlu yapısı ile Şark erkeğini yansıtmaktadır. Tuttuğunu koparan, istediğini elde etmek için her şeyi göze alan, yenilgiyi hazmedemeyen bir kişiliğe sahiptir. Ada ile roman boyunca liderlik yarışına girmesi, girdiği ortamda parlayan kişi olmak istemesi okuru bu kanıya itmektedir.

Aras'ın zeki ve yakışıklı olması ve ailesinin beklentisini karşılaması, Tuna'nın hayalperest bir çocuk olarak yetişmesinde önüne çıkabilecek engelleri ortadan kaldırmıştır. Ailenin beklentisini Aras karşıladığı için Tuna'nın hayalperest olması ailesi tarafından yadırganmamıştır;

> *"Tanrıya şükür, Aras bir erkek çocuktan beklenen tüm özelliklere fazlasıyla sahipti de, ben evin küçüklerine hep gösterilen o lavanta kokulu hoşgörüyle bir sorun olarak görülmekten kurtuluyordum."* (s. 76).

Aras, koruyucu melek rolünü üstlenmekle kalmayıp Tuna'nın eksik yönlerini okuyucuya sunmak için bir araç olarak da kullanılmıştır. Aynı zamanda romanın seyrini değiştiren bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Aras'ın ölümünden sonra romanın akışı farklı bir ivme kazanmıştır. Kuzguncuklu bu

iki ailenin hayatı bu ölümle birlikte altüst olmuştur. Aras'ın ölümü, Tuna'nın ailesini ve yakın çevresini çok derinden sarsmış, babası Naim de bu acıya dayanamayarak vefat etmiştir.

Tuna'nın Kuzguncuk anıları içerisinde Ada, Aras ve Meriç üçlüsü önemli bir yer tutmuştur. Bu üçlü içerisinde romanda norm karakter olarak karşımıza çıkan Meriç, Pervin Gökay ve Şair Doğan Gökay'ın yeğenleridir. Meriç, anne ve babasının şiddetli geçimsizlikleri, ardından da boşanmaları üzerine halası olan Pervin Gökay'ın yanına yerleşir. Altın sarısı saçları ve göz alıcı güzelliği yanında oldukça da zeki bir kız olan Meriç; sessiz, sakin, içine kapanık özellikleriyle dramatik aksiyona yön vermiyor gibi dursa da Tuna'ya olan aşkından Ada faktörüne rağmen vazgeçmeyerek ve sonunda Tuna ile evlenerek romanda önemli bir rol üstlenmiştir. Göz önünde fazla olmayan fakat Tuna'yı ürkütmenden ona sahip olan tek karakterdir. Ada'ya duyduğu aşk ile onun esiri olan Tuna, ağabeyinin ölümü sonrasında gelişen olaylar neticesinde hem fiziksel hem de ruhsal olarak dağılmıştır. Meriç ile olan evliliği ve iç savaştan dönüş sırasında aldığı bebek haberi, Tuna'nın tutsaklığının bitmesi ve özgürlüğünü kazanması için önemli bir neden olmuştur.

Eserde diğer bir norm karakter ise Şair Doğan Gökay'dır. Şair Doğan Gökay, Pervin Gökay'ın kardeşi, Ada Mercan'ın dayısıdır. Siyah iri dalgalı saçlı, uzun boylu, gözlüklü ve yakışıklı bir insandır. Ada'nın ailesinin Kuzguncuk'a taşınmasıyla romana dâhil olmuştur. Kuzguncuk eşrafının yaşantısı ve hayat görüşünden tamamen farklı bir yaşam benimseyen Şair Doğan Gökay, romanda idealist insan tipiyle okurun karşısına çıkmaktadır. Ada ve Tuna'nın hayatında önemli bir yere sahip olan Şair Doğan Gökay, Tuna'nın karakterinde önemli izler taşır;

> *"Bu kız beni öldürecek! Her ne kadar dayısının sözcüklerini araklasa da hem o ve hem de dayısı şahane birer hikâye anlatıcısı olarak doğmuşlar ve bana da onları hayran hayran dinlemek rolü biçilmişti!"* (s. 212).

Şair Doğan Gökay, Tuna ve Ada'nın hayatlarında arzuladıkları ya da hedefledikleri şeylere ulaşmalarında yol gösterici ya da bir rehber olarak yer almaktadır. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı eserinde buna arzu dolayımlayıcısı adını vermektedir (Girard, 2001). Tuna'nın ve imkânsız aşkı Ada'nın hayatına derinden etki eden Şair Doğan Gökay onların hayatında birer imge hâline gelmiştir. Romanın diğer norm karakteri olan Aras ile her ne kadar yıldızları barışmasa da Aras'ın hayatında da önemli bir yer tutmaktadır. İlk gençlik yıllarında siyasi hükümlü olarak cezaevine girip çıkan Şair Doğan

Gökay ülkesine bağlı, memleketini seven ve Atatürk sevdalısı bir karakter olarak karşımıza çıkar;

> *"...Tarih anlatır ama sanki bizzat oralarda bulunmuş gibi bir ikâye eder, ağzından çam balı damlar mübareğin! Bir de alçakgönüllü ki, mahcup oldum inan olsun! Milliyetçi adamdır, Gazi Paşa'ya ayrandır. İç dedikleri gibi değilmiş, elal olsun şaire!"* (s. 130-131).

İdealist karakteriyle romanda aydın insan tipini yansıtan Şair Doğan Gökay bilgili ve hoşgörülü bir insandır. Çevresindeki insanları bilgisi ve davranışlarıyla kendine hayran bırakan bu karakter, büyük bir kitlenin sevgisini de kazanır. Roman boyunca olayların içerisinde yer alan Şair doğan Gökay, Ada ve Tuna'nın yaşantısını bir roman olarak kaleme almayı tasarlar ve bu romanın ismini "Kumral Ada Mavi Tuna" olarak belirler.

1.3. Kart Karakterler

Kumral Ada Mavi Tuna romanının kart karakterleri ise; Üsteğmen Birol, Tuğgeneral Turhan Özsoy, Musa, Laz Sefer, Nesim, Hasta Bakıcı Hasan, Doktor Binbaşı Kutlu Çeçen, Avukat Mutlu, Tuna'nın öğrencisi Tarkan ve Aliye'dir.

Üsteğmen Birol romanda bulunan kart karakterden birdir. Romanın ilk sayfalarında yanında bulunan er ile salı sabahı Tuna'yı evinden almaya geldiği zaman romana dâhil olur. Üsteğmen Birol, Tuna'nın derecesi düşük gözlükleriyle görebildiği kadarıyla sağlıklı bir görünüme sahiptir; ayrıca askerler hakkındaki genel kanı olan aydın düşmanı tiplemesinin aksine iyi niyetli, dürüst ve yardım sever bir askerdir. Tuna bu durumu ailesinden ona aşılanan asker sevgisine yormaktadır. Tuna ile münasebeti boyunca diğer norm karakterlerin birçoğu gibi Tuna'yı yaftalamak yerine onu anlamaya çalışmıştır. Bu nedenle Tuna, Üsteğmen Birol'u bu kâbusun içerisinde fazla iyi niyetli bulmaktadır. Sadece iyi bulmakla kalmayıp çoğu zaman bunun bir kâbus olduğunun kanıtı olarak görmektedir;

> *"Sanki Üsteğmen Birol bu kâbusa uygun bir karakter değildi veya kendi bilinçaltı onu yanlışlıkla yaratmıştı."* (s. 125).

Tuna üsteğmen Birol ile roman boyunca farklı mekânlarda bir araya gelmiştir. Tuna'nın adlandırdığı kâbus içerisinde birçok kez iletişime geçen karakterlerden biridir. Tuna'ya karşı içten içe bir sempati duygusu beslemektedir.

Tuna'ya karşı sempati duymasında Tuna'nın naif kişiliğinin dışında Şair Doğan Gökay ile olan münasebeti de ağır basmaktadır. Tuna her ne kadar Üsteğmen Birol'u bu kâbusun atladığı bir ayrıntı ve bu yaşadıklarının kâbus olduğuna dair elle tutulur bir kanıt olarak görse de romanın ilerleyen sayfalarında Birol ile birlikte yaşadığı olaylardan sonra bu inancını yitirmiştir.

Tuğgeneral Turhan Özsoy ise diğer bir kart karakterdir. Saçları seyrelmiş, yuvarlak yüzlü, kilolu, uzun ve gür kaşlı, tombul elli, uzun parmaklı ve simsiyah gözlü bir askerdir. Tuna ile Üsteğmen Birol aracılığıyla yolları kesişmiş, Tuna'nın zannettiğinin aksine aydın, kültürlü ve entelektüel bir tuğgeneraldir;

> *"General, saçları başının üstünde ve yanlarda azalmış, yuvarlak yüzlü, kilolu bir adamdı. Tombul ellerinin uzun parmaklarından ötürü onun uzun boylu olduğunu düşündü Tuna. Uzun ve gür kaşları simsiyah iki keskin yay gibi yüzüne en önemli iki çizgiyi kondurmuştu."* (s. 128).

Tuna ile seferberlik hakkında uzunca bir konuşma yaparak romana dâhil olur. İç savaş hakkında okuru aydınlatmak için yazar tarafından seçilmiş bilgili bir karakterdir. Tuna ile yaptığı görüşme sırasında iç savaşın meydana getirdiği tahribatlardan ve bu durumdan kurtuluşun formülünden bahsetmiştir. Turhan Özsoy'un aydınlık ve entelektüel bir karaktere sahip olması Tuna'nın dikkatini çeker, hatta onu şaşırtır. Tuğgeneralin odasına girerken bile içinde bulunduğu durumu kabullenemeyen Tuna, Turhan Özsoy ile karşılaştığı anda atmosferin büyüsüne kapılmış, bir anda kendini içinde bulunduğu duruma adapte etmiştir. Tabii bu durum uzun sürmemiş, yeniden kendisini sürekli telkin ettiği düşünce seline bırakmıştır.

Romanda bulunan kart karakterlerden bir diğeri ise Musa'dır. Tuna'nın Kuzguncuk'tan arkadaşıdır. Tuna'nın ağabeyi ile yaşıt olan Musa, baba mesleğini sürdürmekte olan bir bakkaldır. Son zamanlarda kilo almış, sakallı, saçları dökülmüş ve kendini dine vermiş koyu muhafazakâr bir karakterdir. Tuna ile askerî cipte karşılaşan Musa, onu camiye gelmemek, bakkala uğramamak ve selam sabahı kesmekle suçlamaktadır. Tuna'nın cipten atlamasıyla yolları ayrılmış, romanın ilerleyen sayfalarında savaşın ortasında bir araya gelmişlerdir.

Tuna, Musa'yı bulduğu zaman Musa ailesini kaybetmiş ve ağır yaralanmış bir vaziyettedir. Kuzguncuklu arkadaşını kurtarmaya çalışan Tuna, bir müddet çaresizlik içinde çırpınmış, içinde bulunduğu durum, ona ağır gelmeye başladığında savaşa lanet etmiştir. Tuna ve Musa'ya yardım eli üç çocuklu köylü bir kadın olan Hatice Hanım'dan gelmiştir. İkisini evine alan köylü kadın Tuna ve Musa için elinden geleni yapmıştır. Musa'nın bacağını kesmek zorunda kalan

ve canla başla onların iyiliği için çalışan bu kadın, Anadolu analarının tipik bir örneğidir.

Anadolu köyünde geçirdikleri zaman sürecinde okur, Tuna ve Musa arasındaki hesaplaşmaya tanık olur. Musa'nın koyu muhafazakâr duruşu gün be gün erimiş, yerini daha ılımlı bir insan almıştır. Hatta bu zaman içerisinde Musa, evin kızı ile gönül bağı kurmuş ve Tuna ile yollarını ayırmıştır.

Romanın kart karakterlerinden bir diğeri Laz Sefer'dir. Laz Sefer, Tuna'nın Kuzguncuk'tan çocukluk arkadaşıdır. Laz olarak adlandırılmasının sebebi memleketinin Trabzon olmasıdır. Babası tarafından okutulmadığı için babasının fırınında çalışmak zorunda kalmış, otuz dört yaşında evli ve çocuklu, halk tipini yansıtan karakterlerden biridir. Tuna ile askerî revirde yolları kesişir. Tuna arkadaşını revirde görünce can dostunu görmüş kadar sevinmiştir. Çünkü Sefer onun için kâbustan kurtulmak için gerçekler ile arasındaki köprüdür;

> *"Sefer, gerçekle arasında kurulacak bir bağdı ve o, karabasandan kurtulmak için gerçeğin kırıntılarına bile gereksiniyordu."* (s. 91).

Ancak her seferinde olduğu gibi kâbustan kurtulma çabaları boşa çıkmış, Sefer de onun bu durumunu akıl sağlığındaki bozulmaya yormuştur;

> *"Yoksa senin hakkında söyledikleri doğru mu? Oğlum sen kafayı mı yedin be? Bu dediklerinde ciddiysen sen ya manyaksın ya da korkak!"* (s. 92).

Romanda kart karakter olarak karşımıza çıkan kişilerden biri de Avukat Mutlu'dur. Tuna ile revirde tanışmış, kara kuru, zayıf genç bir adamdır. İki kız babası, Kürt aydını denilen insan tipindedir. Sefer ve Tuna'nın revirde tartıştığı sırada romana dâhil olmuştur. İç savaşa karşı içi nefretle doludur. Tuna'nın kâbustan kurtulma çabaları içerisinde onun bu kâbusun gerçekliğine inanması için özellikle seçilmiş bir karakterdir.

Hasta Bakıcı, Hasan, Laz Sefer ve Avukat Mutlu gibi revirde romana dâhil olan kart karakterlerden biridir. Hasan, konuşması ve davranışlarıyla Anadolu köylüsünü yansıtan bir tiptir. Çevresi tarafından Çavuş olarak adlandırılan Hasan, yuvarlak yüzlü, tombul ve esmer bir insandır. Roman boyunca Tuna ile bağlantısı, revir ve çevresidir. Tuna'nın bakımını üstlenen ve onun isteklerine elinden geldiğince karşılık vermeye çalışan iyi niyetli bir karakterdir. Hasan da diğer kart karakterler gibi Tuna'nın akli dengesinin bozuk olduğunu düşünür ve Tuna'nın içinde bulunduğu durumu kâbus olarak adlandırmasını akıl sağlığının iyi olmadığına yorar.

Doktor Binbaşı Kutlu Çeçen ise Tuna yaralanıp revire getirildiği zaman karşılaştığı revir doktorudur. Tuna'nın seçebildiği kadarıyla ciddi görünüşlü, çirkin sayılmayacak ama yakışıklı da denmeyecek, saçları alnının iki yanından dökülmeye başlamış bir adamdır. Tuna'nın Kutlu Çeçen'e karşı oluşturduğu ilk ön yargı Kutlu Çeçen'in ona eksik gözlük numarası vermesidir. Bunu kasıtlı yaptığını, görme yetisini kısmi olarak elinden alarak hiçbir şeyi net olarak görememesine neden olduğunu düşünmektedir. Doktor Binbaşı Kutlu Çeçen'in de kâbusun bir parçası olduğu kanısındadır.

Tarkan, oluşan yangın sırasında Tuna'nın karşılaştığı öğrencisidir. Henüz daha çocuk olan öğrencisini dahi bu savaşın içerisinde eli silah tutan bir er olarak görmesi Tuna'yı şaşırtmıştır. Tuna, iç savaştan dolayı içinde korku barındıran öğrencisini rahatlamak için yaşadıklarının kendi beyninin ona oynadığı bir oyun olduğunu söylemiş; ancak diğer kart karakterler gibi Tarkan da Tuna'ya inanmamıştır. Tarkan, Tuna'nın bu söylediklerini kendisini rahatlatmak için söylediğini düşünmüş ve Tuna'nın bir kez daha hayal kırıklığına uğramasına sebep olmuştur.

Nesim ise Tuna'nın dedesinin rahmetli eşi Rozita'nın kardeşinin torunudur. Tuna ile münasebeti geçmiş yıllara dayanır. Nesim kültürlü, aydın tipini yansıtan bir diğer karakterdir. Cambridge Üniversitesinde lisansüstü eğitim görmüş ve doktoralı bir felsefeci olarak Boğaziçi Üniversitesine intikal etmiştir. İç savaştan ötürü Tuna ile yolları tekrar kesişmiştir. Bu karşılaşma ile Tuna'nın kendisinin dahi farkında olmadığı bastırılmış duygularının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nesim'in farklı etnik kökenden olmasından dolayı Tuna: "Sen neden gitmedin Nesim?" diye sormuştur. Bu soru ile birlikte ortam gerilmiş ve etnik köken tartışmasının fitili ateşlenmiştir. İç savaşın önemli konularından biri olan etnik ayrımcılığın iki karakter arasındaki muhasebesine okur bu bölümde tanık olmuştur. Tuna'nın da farkında olmadığı bu ayrımcılık duygusu kendisini derinden etkilemiştir;

> *"Seni kendimden farklı gördüğümü biraz öncesine kadar ben de bilmiyordum. Bunu kendimden bile gizliyor olmalıymışım. Sen beni bağışlarsın da, ben kendimi nasıl?..."* (s. 156).

Romanda rol alan kart karakterlerden biri de Aliye'dir. Aliye geçmiş yaşantıları hiç de sağlıklı olmayan, ailesinde şiddet ve cinsel istismar dâhil pek çok travmaya maruz kalan, isyankâr ve aykırı bir kimliğe sahiptir. Öfke, düşmanlık, hassasiyet, düşük benlik saygısı ve yetersizlik niteliklerini sergilemesi bakımından kırılgan narsist özellikleri taşımaktadır (Miller ve Campbell, 2011).

Çocukluğunda yaşadığı cinsel istismarı hatıralarında canlı tutan Aliye, her an babasına duyduğu büyük hıncın intikamını almak ister. Burada cinsellik bir intikam aracı olarak ortaya çıkmaktadır. İntikamın yöneldiği kaynaklar ise birbirini çok seven Tuna ve Ada'dır. Cinsel uyarıyı sağlayan bir fetiş (Öztürk, 2005; Parman, 2002) olarak ne Tuna'nın ne de Ada'nın cinsiyetinin bir önemi vardır. Bu fetişist düşüncelerle hareket eden Aliye, Tuna ve Ada ile olan ilişkilerinde geçmişte yaşamış olduğu tüm olumsuzlukların intikamını alır gibi davranan sorunlu bir karakter olarak romandaki yerini alır;

> *"O ikisi, Ada ve Tuna, onlar kadar beni sinir eden olmadı ömrü hayatımda billahi! Ne o sapık babama, ne de o manyak anneme onlar kadar gıcık oldum ya! Tamam, babam pisliğin tekiydi. Yedinci çocuğu da kız doğduğu için, bizi hiç sevmedi, ama başka türlü iyi severdi. Sıkıştırıp köşelerde her yerimizi avuçlar, öper, çocukluğumuzu çalardı bizden..."* (s. 438).

Aliye, Tuna'nın hayatına Ada vesilesi ile girer ve bu ikisinin hayatından çıkışı ya da çıkarılışı Tuna ve Ada'ya pahalıya mal olur. Aliye, hem Tuna hem de Ada ile cinsel ilişki yaşayan, Tuna ile ilişkisinde mazoşist, Ada ile olan ilişkisinde ise sadist eğilimleri açığa çıkan sadomazoşist (Cross, 1998), eş cinsel ve lezbiyenlik özellikleri gösteren travmatik bir kararkterdir. Ada ile yaşadığı cinsel ilişkide Ada'nın da lezbiyenlik özelliği gösterdiği söylenemez. İnsanların zaaflarından ve zayıf anlarından yararlanmaktan zevk alan Aliye bir gece Ada'nın evinde Ada'yı sarhoş ederek onu Aras'ın hatıralarıyla yüzleştirir ve bir anda Ada'nın en zayıf olduğu anda onunla ilişkiye girer;

> *"O gece o yılan geldi ve şahane dilini çıkartıp öpmeme izin verdi. Orada o gece Ada'nın intikamını almaya karar verdim. Benim hiç tanımadığım güven ve sevgi gölünde adeta boğulmakta olan yetenekli, başarılı, ünlü, akıllı ve çekici Ada Mercan'ı soyup onunla seviştim. İtiraz edecek hâli yoktu, ama zevk aldığını da anladım. Her yanını kanata, acıta sahip oldum bedenine! O hep ağlıyor, inliyor ve "Aras" diye mırıldanıyordu."* (s. 440).

Aliye'nin Ada ile ilişkiye girmesinin temel sebebi Ada'yı tüketmek iken Ada'nınkisi bilinçaltına itilmiş, bastırılmış duygulardır. Ada öylesine sarhoş ve kendinden geçmiş bir hâldedir ki Aliye'nin onun vücudunda bıraktığı tahribattan ancak sabah kendine geldiği zaman haberdar olur ve büyük bir pişmanlık yaşar. Ada'nın o gece yaşadıklarından pişman olması ve bir daha böyle bir ilişkiye müsaade etmemesi, onun lezbiyenlik özellikleri taşımadığının açık göstergesidir. Aliye, Ada'nın sarhoşken sayıkladığı "Aras'ı ben öldürdüm."

sözlerinden hareketle evden çıkarken fotoğraf albümünden altığı birkaç resmi, gazetelere vererek Ada'yı cinayetle suçlar. Aliye'nin bu hareketi hem Tuna hem de Ada'ya o korkunç günü hatırlatırken aynı zamanda onların hayatını mahveder.

1.4. Fon Karakterler

Anlatı içinde boyutlu görev ve işlevler üstlenmeyen fon karakterler, figüratif kimliklerdir. Stevick fon karakterleri, "dramatik aksiyonu sağlayan asıl güçler olan başkarakter ile kart karakter arasındaki ilişkilere devinim katan çarkların dişleri gibidir" (Stevick, 2005:173) diyerek açıklar. Romanda en az derinliğe sahip olan karakterlerdir. Aktaş (1991: 158) fon karakterleri "dekoratif unsur niteliğindeki kahramanlar" olarak tanımlar. Bu karakterler başkarakterin yaşadığı sosyal çevreyi somutlaştırma görevi üstlenir. Bu bakımdan *Kumral Ada Mavi Tuna* romanının fon karakterleri Terzi Osman, Plevneli Terzi Muharrem, Rozita, Mürşide Hanım, Zübeyde, Naim, Hacı Ali, Mustafa, Kemal, Süreyya Mercan, Pervin Gökay, Bürkan Gökay, Hatice Hanım, Ali, Lütfü, köşkün çalışanları Cihan Teyze, Yaşar Kalfa, Şakir Amca'dır.

Kumral Ada Mavi Tuna romanında İstanbul'un Kuzguncuk Mahallesi dekor olarak seçildiği için burada yaşayan mahalle sakinleri ve Kuzguncuk'a yolu düşen her kişi bu dekorun bir parçasıdır. Kuzguncuk'taki yaşamı somutlaştırmak için de fon karakterlerin önemi büyüktür.

Terzi Osman, Tuna'nın büyük dedesidir. Balkanlardan göç ederek Tuna'nın dedesi Plevneli Terzi Muharrem'i ve eşini alarak İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da Ohannes Usta ile tanıştıktan sonra Kuzguncuk'a yerleşmiştir. Gömlek üzerine çalışan dönemin ünlü terzilerindendir.

Terzi Muharrem' in ilk eşi olan Rozita ise kıvırcık kızıl saçlı güzel bir kadındır. Terzi Muharrem ile evlendikten sonra Müslüman olmuş Gülkız adını almıştır. Ancak evlendikten kısa süre sonra Rozita tüberkülozdan ölmüştür.

Tuna'nın babası Naim içine kapanık ve etrafındaki insanlarla çok az iletişim kuran bir karakterdir. Baba mesleğini devralarak uzun süre terzi dükkânını işletmiştir. Kars'ta askerlik yaparken eşi Zübeyde Hanım ile tanışmış ve evlenmiştir. Zübeyde Hanım memleketinden uzaklaşarak Kuzguncuk'a gelmiş ve Kuzguncuklu olmuştur. Oğullarına karşı ilgili bir karakter olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Zübeyde Hanım'ın en büyük zaafı Kuzguncuk'a sonradan taşınan Ada Mercan ve ailesidir. Kuzguncuk'a yıldızların taşınmasından en çok etkilenen, mutluluk duyan kendisidir.

SONUÇ

Kumral Ada Mavi Tuna romanın kişiler dünyasının ele alındığı bu çalışmada ilk olarak roman ve yazarı hakkında genel bilgiler verilmiş; daha sonra romanın başkarakteri olan Tuna üzerinde durulmuş, Tuna'nın dramatik aksiyona kattığı değer incelenmiş, onun kırılma noktaları diye tabir edilen olaylar karşısında verdiği tepkiler ve yaşadığı dönüşüm değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada Tuna'nın bilinç ile bilinçdışı birlikteliğini sağalamaya dönük roman boyunca sürdürdüğü bireyselleşme çabası, Jung'un yolculuk-aşama-dönüş olarak ifade ettiği aşama arketipi göz önünde bulundurularak yorumlanmaya çalışılmış, romanın entrik yapısının Tuna karakterinin kendi varoluşsal bütünlüğünü sağlaması temelinde örüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Olayların merkezinde yer alan Tuna ile ilgili çözümlemelerden sonra onun yaşadığı serüvende kolaylaştırıcı ve zorlaştırıcı rolleri bağlamında norm ve kart karakterler ile olay örgüsünün tümleyenleri olan fon karakterler fiziksel, psikolojik, sosyolojik ve dramatik aksiyondaki değerleriyle birlikte ele alınmıştır. Bu karakterler Tuna'nın ailesini ve yakın çevresini oluşturan, kişiliği üzerinde önemli izler taşıyan kişilerdir. Yapılan çözümlemelerde özellikle Ada, Aras ve Şair Doğan Gökay kişileri üzerinde daha ayrıntılı bir şekilde durulmuş, bu kişilerin Tuna karakterinin oluşmasında birincil derecede etkili olduğu kanaatine varılmıştır.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

AKTAŞ, Şerif (1993), **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara.

CAMPBELL, Joseph (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.

CROSS, A. P. (1998), Understanding Sadomasochism: An Examination of Current Perspectives, **Carleton University,** Doctor of Philosophy Thesis Canada.

ELİUZ, Ülkü (2011), "Cinsel kimlik paniği: Kadın olmak", **Turkish Studies**, Volume, 6(3), 221-232.

GİRARD, René (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat** (Edebi Yapıda Ben ve Öteki), Metis Yay., İstanbul.

GÜRSES, İbrahim (2007), "Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği", **Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,** 16(1), 77-96.

JACOBİ, Jalande (2002), **Carl Gustav Jung Psikolojisi**, (Çev. Mehmet Arap), İlhan Yay., İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2018), **Kişiliğin Gelişimi,** (Çev. Duygu Olgaç), Pinhan Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Kesit Yay., Ankara.

MİLLER, J. D. and Campbell, W. K. (2011). Addressing criticisms of the narcissistic personality inventory (NPI). In W. K. Campbell & J. D. Miller (Eds.), The Handbook of Narcissism and Narcissistic Personality Disorder, **Theoretical Approaches, Empirical Findings, and Treatments** (pp. 146–152). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc.

ÖZTÜRK, Özkal Barış (2005), "Fetiş Nesnesinin Tasarlama Eylemindeki İzdüşümleri Üzerine Bir Deneme", **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, 5 (3), 28-35).

PARMAN, Talat (2002), **Psikanalizi Yazmak**, Bağlam Yay., İstanbul.

PEARSON, Carol S. (2003), **İçimizdeki Kahraman,** (Çev. Semra Ayanbaşı), Akaşa Yay., İstanbul.

STEVİCK, Philip (2005), **Romanın Teorisi,** (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2011), "Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: 'Sinekli Bakkal' Romanında Yapı ve İzlek. **Turkish Studies**, Vol. 6(3), 1549-1580.

TEKİN, Mehmet (2016), **Roman Sanatı: Romanın Unsurları,** Ötüken Yay., İstanbul.

UZUNER, Buket (2002), **Gümüş Yaz,** Everest Yay., İstanbul.

UZUNER, Buket (2017), **Kumral Ada Mavi Tuna,** Everest Yay., İstanbul.

SELANİK'TE SONBAHAR ROMANINDA KİŞİLER DÜNYASI

*Abide DOĞAN**

GİRİŞ

Şarkı sözü yazarı- şarkıcı ve romancı olan Tuna Kiremitçi, Filibe kökenli bir ailenin çocuğu olarak 28 Şubat 1973 tarihinde Eskişehir'de doğar. Edebiyat hayatına Galatasaray Lisesi'nde iken yazdığı şiirlerle katılır. Bu ilk edebi ürünlerini *Varlık* dergisinde yayımlar. İlk şiir kitabı 1994'te çıkan *Ayabakanlar* ile 1994 Yaşar Nabi Nayır şiir ödülüne layık görülür. 1997'de ise Boşnak şair İzzet Sarayliç ile Erguvan Balkan şiir ödülünü paylaşır. Bunu 1998'de yayımlanan ikinci şiir kitabı *Akademi* izler. Aynı yıllarda müzikle de ilgilenmeye başlayan Kiremitçi, kendi imkânlarıyla gitar ve bas gitar çalmayı öğrenir; Kumdan Kaleler grubunun *Deniz'e Doğru* albümüne solist, besteci, gitarist olarak katılır.

İlk romanı olan *Git Kendini Çok Sevdirmeden*'i 2002'de yayımlanan yazar, yeni bir edebiyat kuşağının müjdecisi sayılır. Bunu *Bu İşte Bir Yalnızlık Var* (2003), *Yolda Üç Kişi* (2005), *Dualar Kalıcıdır* (2007), *Küçüğe Bir Dondurma* (2009), *Selanik'te Sonbahar* (2011), *Gönül Meselesi* (2013), *Sonun Geldi Sevgilim* (2014), *Uçan Halıların Ayrodinamik Sorunları* (2015) ve *Kendi Seven Ağlamaz* (2016) izler. Yazar, 2013 yılında Atlas Grubu'nun *Selam Yabancı* adlı albümüne solist, besteci ve şarkı sözü yazarı olarak katılır.

Romanları Fransızca'dan Çince'ye, Arapça'dan Bulgarca'ya çevrilerek 14 farklı dilde yayımlanlanır. *Bu İşte Bir Yalnızlık Var* adlı eseri 2013 yılında sinemaya uyarlanır. Başrolleri Engin Altan Düzyatan ve Özgü Namal canlandırır.

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. abide@hacettepe.edu.tr

Dualar Kalıcıdır adlı romanı 2014 yılında tiyatroya uyarlandığında Nurseli İdiz rol alır. Besteleri kendisi dışında Haluk Levent, Ajda Pekkan, Müslüm Gürses, Gülay, Demet Sağıroğlu, Renan Bilek, Esin İris gibi sanatçılar tarafından da seslendirilen sanatçı, senarist ve yönetmen olarak 3 kısa film çeker. Çeşitli gazetelerde köşe yazarlığı yapan Tuna Kiremitçi, halen mezunu olduğu MSGSSÜ Sinema Televizyon bölümünde öğretim görevlisidir. Sinema ve müzik çalışmalarıyla ön planda olan yazar, Çağdaş Türk Edebiyatı'nın dikkati çeken isimlerinden birisidir.

Selanik'te Sonbahar (2011), Tuna Kiremitçi'nin altıncı romanıdır. 286 sayfalık roman Bulgar romancı ve köşe yazarı Ludmila Filipova'ya ithaf edilmiştir. Eser, "yazarın notu" ile başlar. Yazar burada eserin ortaya çıkış macerasına yönelik okuyucuyu bilgilendirir. Buna göre eserin yazılmasında ilk kıvılcım 1990'lı yılların ortasında yayımlanmış bir Tarık Günersel metnine dayandırılır. Sonraki sayfalarda Hamlet'ten, Çanakkale Destanı'ndan ve Elvis Presley'den alıntılar yer alır. Bunlar eserin ruhunu sezdiren ipuçlarıdır.

Romanın adı içerikle son derece uyumludur. *Selanik'te Sonbahar*, "Atilla'nın liste başı şarkılarının yer aldığı Greatest Hits albümünün son şarkısıdır". Adı ise bir Atilla şarkısı için fazla edebidir. Selanik, hem Atilla'nın aile köklerinin uzandığı; hem de Paşa'nın doğup büyüdüğü şehirdir. Ayrıca romandaki diğer kişilerin de Selanik'le bağlantısı olduğu görülür. Romanda Atilla sık sık, yüzyıldır Osmanlı toprağı olmayan bu şehre duyduğu özlemi dile getirir. Bunun için Selanik bunalımdır ve skandallar içinde geçen son yıllarında aradığı huzurun simgesidir (s. 112-113).

Selanik'te Sonbahar'da yazar, uzun yıllar önce ölmüş ve unutulmuş bir rock yıldızının serüvenini anlatır. Romanda olaylar, gazeteci bir kadın (Latife) ile rock şarkıcısı (Atilla) erkeğin bakış açısından, "kadın" ve "erkek" başlıkları altında geri dönüşlerle iki kişinin yaşamından kesitler sunar. Kişilerin büyük çoğunluğu yaşadıkları veya fikirleriyle, başkişilerin yanında olmuş ve onların yaşantısına yön vermiş, gerçek ve ölü kişilerden oluşur. Yazar böylece sürrealist ve masalsı bir dünyanın kapılarını aralar. Gerçekle düşün zaman ve mekân bağlamında iç içe geçtiği bir kurguya sahip olan romanda aşk, yalnızlık, ayrılık gibi bireysel temaların yanında siyasi ve sosyal sorunlar da dikkati çeker. Yazarın müzisyen olması dolayısıyla sanat ve müzik dünyasına ait konular da romanda yer bulur. Bu dünyadaki her yolculuğun biz istesek de istemesek de başladığı yere vardığı gerçeğinin bir kez daha vurgulandığı romanda Paşa'nı mektupları, olayların ve Atilla'nın gelişim çizgisinde olumlu yönde rol oynar. Mektuplar aracılığıyla başka bir öykü penceresi açılır. Selanik'li Paşa'nın adı açıkça belirtilmese de Gençliğe Hitabe, Latife ve Fikriye gibi isimler onun kim olduğunu tahmin etmede ipuçları verir. Metinlerarasılık yönteminin örtük

göndermesi olarak romanda kişi adları göstergesel kişilere gönderme yapar. *Selanik'te Sonbahar*; konusu, kişileri, bakış açısı, dil ve anlatımı ile Türk Edebiyatı'nın dikkate değer eserleri arasında sayılabilir (Doğan, 2017: 107, 123-124).

1. Romanda Kişiler Dünyası

Selanik'te Sonbahar romanının kişileri yaşayan/gerçek kişilerle ölmüş kişilerden meydana gelir. Latife, Mihalis, Despina, Abdülaziz ve adamları gerçek; Latife'nin babası, kocası, oğlu Mete, Atilla'nın babası, Fikriye, Aldo, Sarkis, Selanik'li Paşa, ünlü ölü müzisyenler ise yıllar önce ölmüş göstergesel anlamı olan kişilerdir. Atilla, yıllar önce ölmüş olmasına rağmen yıllar sonra bir adada Latife'nin karşısına çıkar. O, hem ölüler dünyasına hem de gerçek dünyaya ait farklı bir kişidir.

1.1. Başkişi/ Başkarakter

Bir rock yıldızının romanı olan *Selanik'te Sonbahar'da* kurucu tematik güç Atilla'dır. Romanda olay örgüsünün varoluş nedenlerinden biri de Atilla'dır. Yıllar önce öldüğü bilinen Atilla, romanın sonuna doğru gerçek kişiliğine bürünen ilginç bir karakterdir. Romanda aile bağlarının kopukluğunun hayatı boyunca gördüğü sonuçları, rockstar olmasından önce gelir. Atilla'nın babası Elvis hayranı bir müzisyendir. Kumkapı meyhanelerinde piyanist şantör olarak çalışırken, zamanla alkolik olur ve sonunda karısı evi terk eder. Babası, oğlunun müzisyen olmasını istemez. Babası oğluyla meslektaş olmaktan korkar. On üçüncü doğum gününde ona "Good Times" albümünü hediye eder. Aslında babası sonraları o güne de lanet okur. Atilla ise o sıralarda Kadıköy'deki barlar sokağında küçük bir yerde çalmaktadır. Kendi deyimiyle yaptığı iş plaj gitaristliğinden hallicedir ama o kendini Elvis Presley gibi hisseder. Barda en fazla birkaç masayı dolduran hiçbiri onu dinlemek için gelmemiş müşterilere Elvis külliyatını baştan sonra sunar. Karşılığında gecede otuz lira alır. Yaşı, oralarda çalışmaya müsait değildir. İşi kapmasını yaşı konusunda yalan söylemesine borçludur.

Atilla'nın annesi Almanya'da yaşayan bir "herif" uğruna onları terk ettiğinden beri, "dünyayı şakağına dayalı bir tabanca gibi" (s. 204) görür. Geceleri odasına kapanıp, parmakları kanayana kadar çaldığı Elvis şarkıları tetiği durduran unsurdur. Atilla'nın babası, başlangıçta müzikle ilgilenmesini anlayışla karşıladığı hatta öğrendiği şarkıları çalmasını isteyip fikir vermesine rağmen oğlunu müzisyen olmaya karar verdiği için affetmez. Avukat olmasını istemiştir. Bir gece bu konu hakkında tartışırken, iş iyice çığırından çıkar ve Atilla on

yedi yaşının gücüyle zavallı babasını iterek evi terk eder. Kadıköy'deki barda Amerikalı asker Anthony'le tanışır. Onun sayesinde İngilizcesini ilerlettiği gibi Moda Deniz Kulübü'nde sadece Elvis ve Chuck Berry çalan orkestranın solisti olur. Sesi güzeldir, İngilizce de söyler. Babasının aksine vatansever de değildir. Kendini şanslı sayar: "Omzumdaysa iyi bir ses ve iki cinse de yönelik seks vaadiyle dünyayı fethedebileceğini fısıldayan şeytan" (s. 208) olduğunu düşünür.

Babasını uzun süre görmez. Huzurevine para yollar. Ondan da bir beklentisi vardır. Menajeri "ailemizin sanatçısı" olmak için elinde babasının masraflarını karşıladığına dair makbuz olması gerektiğini söylemiştir. On yıl sonra babasıyla, Fikriye'nin planı sayesinde karşılaşır.

Yazar Atilla'nın Paşa'nın mektupları eline geçmeden yaşadığı yirmi yedi yılı özetledikten sonra mektuplarla değişen hayatını geri dönüşlerle ortaya koyar. Bu süre içinde satır aralarında ipucu sayılabilecek bilgiler de verir. Mektupları okumadan önce Atilla; genç, meşhur, bol para kazanan, dünyaca tanınan bir yıldızdır. Basit bir hayatı vardır: konserler, alkışlar, kızlar, kokain, sefih yaşantı...

Kendisini şöyle tanıtır;

> *"Osmanlı'nın dünyaya hediyesi, pop müziğin doğudan yükselen yıldızıydım. Bombay'dan Londra'ya hayranlarım vardı. Dünya havaalanları, konser salonları ve kulüplerden ibaretti. Her yerde aynı şarkıcıları söylüyor, aynı uyuşturucuları çekiyor ve kendimi alemin kralı gibi hissediyordum. Gezegenin benim dışımdaki kısmında neler olduğu hakkında fikrim yoktu. Ara sıra Filistin'de birilerinin öldüğünü, Bosna'da kadınların ırzına geçildiğini duyuyordum. Ama bunlar beni en fazla limuzinimin camına yapışmış sinek ölüsü kadar ilgilendiriyordu. Smokinimin yakasındaki tırnağımla kazımak zorunda kaldığım havyar kadar can sıkıcı değildiler."* (s. 68-69).

Yazara göre o, "dünyanın son romantiğidir" (s. 100). Merkezi Los Angeles'ta olan ARC Plak Firması ile çalışmaktadır. Yetenekli ve hırslı olduğundan kadınlar tarafından sevilmektedir. Konserlerinde asistanlık yapan Fikriye ile Küba'da tanışmıştır. Zamanla ona aşık olur. Kokaini bırakamadığı gibi Fikriye'yi de alıştırır. Sonunda Fikriye kokain yüzünden ölür. Hem Fikriye'nin üzüntüsü hem de basının baskısı üzerine çok zor günler geçirir. Konserlerin, albüm kayıtlarının iptal edildiği o günlerde "babasının getirdiği o mektuplar" hayatını değiştirir. Babası, pankreas kanserine yakalandığı için yirmi yıldır büyük halasında duran bu mektupları getirip Atilla'ya emanet eder. Ama Atilla mektupları bir türlü

okumaz, sefih hayatına devam eder. Evde kokain partileri verir, depresyona girer, silahını ağzına sokar, şakağına dayar ama tetiği çekemez, ağlar. Sonunda mektupları okumaya başlar. O bunalımlı günlerde Paşa'nın "korkma evlat ben varım" sözü ona güven ve huzur verir. Hayata masumiyetin gücüyle bakmasına neden olur.

Atilla Paşa'nın mektuplarını okuduktan sonra düşünce evrenini değiştirir ve geliştirir. Örneğin, Atilla şöhret olduğunda Osmanlı iç savaşla uğraşmaktadır. Uzun süren manda yönetiminden sonra Amerikalılar çekip gittiğinde kendimizi yönetemez hale geldiğimizi, bizi de Hindistan ya da Afrika'ya yaptıkları gibi her fırsatta birbirimize düşürdüklerini Atilla'nın ağzından aktarır yazar. Böylece bazı tarihi gerçekleri altını çizerek özetler ve gereken mesajları da vermiş olur.

Osmanlı döneminde iç savaş adaya sıçradığında savaşı "acıları henüz taze olan iç savaşın bizi birbirimize düşürmek isteyenler tarafından tezgâhlanmış bir oyun olduğu" biçiminde yorumlar. Osmanlı'nın devrini doldurduğunu, yerine tam bağımsız bir cumhuriyetin kurulması gerektiğini ama kendi çıkarlarını korumaktan başka hiçbir şey düşünmeyen hanedanın buna asla izin vermeyeceğini söyler Atilla. Dolmabahçe Stadyumu'ndaki konserinde O "iç savaştan sonra varlığı tartışmalı hale gelmiş hanedana duyulan öfkenin sesi " (Doğan, 2017: 118).

Dolmabahçe stadında dev bir konser verdiği sırada seyircilere "Selanik'te Sonbahar"ı çalarken bir yandan da Paşa'nın sözlerini tekrarlaması üzerine ortalık karışır; yaralanmalar olur. Onu siyasi şarkılar söylememesi, "Tam Bağımsızlıkçılar"la yakın ilişki kurmaması konusunda uyardığı için menajeri Aldo ofisinde vurularak öldürülür. Fikriye'nin ve Aldo'nun şüpheli ölümleri, villadaki seks partileri derken polisteki dosyası kabarır. Piyanist Sarkis'in yazdığı mektup onu cezaevinden kurtarır. Mektupta Atilla'yı bitirmek, ortadan kaldırarak bir pop efsanesine dönüştürmek isteyenlerin Aldo'nun bu işe karışmasından rahatsız oldukları yazılıdır. Atilla'nin tutuksuz olarak yargılanmasına karar verilir ama cezaevinden çıkar çıkmaz kaçırılır. Yolda adamları atlatıp kaçmayı başarır. Kendini bir vapura atar. Vapurun adalara gittiğini sonra anlar. Atilla'nın adaya geliş serüveni böyledir.

Yalnız ve bunalımda olan birey kendini toplumdan soyutlayarak içe döner ve kendi dünyasında yalnızlığını yaşamak zorunda kalır. "Yalnız kalan birey, topluma, ailesine ve en sonunda da kendisine yabancılaşacaktır. Yalnızlık, modernleşmeyle değişen ve duygu karmaşası yaşayan insanların en temel özelliğidir. Toplumsal yaşamda normal bireylerden farklı olan sanatçılarda ve şairlerde bu yalnızlık daima belirgindir" (Bayrak, 2013: 169). Türk Edebiyatı'nda

bunun en güzel örneklerinden biri Tevfik Fikret, diğeri ise Ahmet Haşim iken; romanda yalnızlaşarak toplumdaki yerini unutan Atilla'dır. Mesleğinin zirvesindeyken kokain kullanması, evinde sex partileri düzenlemesi, Fikriye ile Aldo'nun ölümlerinden şüpheli bulunması gibi nedenler onu derinden etkilemiş, kendini toplumdan soyutlamasına yol açmıştır (Doğan, 2017: 116-117).

1.2. Norm Karakterler

Başkişinin değerler dünyasını kurmasına ve kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan norm karakterler, "kahramanın kusurlarını yansıtma, somutlaştırma gibi fonksiyonları vardır" (Korkmaz, 1997: 298). Bu açıdan norm karakterler, "başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan (Stevick, 2004: 179) gelişimini tamamlamış, başkişinin gelişmesini sağlayan boyutlu kişilerdir.

Selanik'te Sonbahar'da kurucu tematik güçlerin yardımına koşan veya yanlarında bir nedenden dolayı bulunarak planlarına dâhil olan Latife, Despina ve babası Mihalis, Latife'nin babası, Fikriye ve Aldo; norm karakter olarak belirlenir.

Romanın başkişi Atilla'dan sonra en boyutlu anlatı kişisi Latife'dir. Latife omanda ilkin ismine yer verilmeden "kadın" kelimesiyle belirtilir. Latife 35 yaşlarında, bir mimarla evli, Mete adında bir oğlu olan, adliye muhabirliği yapan, kocasını ve oğlunu bir uçak kazasında kaybettiği için vicdan azabıyla yalnız yaşayan bir kadındır. Kendinden dokuz yaş büyük kocasından on iki yıl sonra bir ihanet meselesi yüzünden ayrılmayı düşündüğü için Kahire'de yapılacak Mimarlar Kongresi'ne bu yüzden gitmekten vazgeçer. Bu nedenle kocası da yanında oğlunu götürür. Uçak düşer ve Latife ikisini de kaybeder. Onların cesetlerini ada yakınlarında bulur. Çocukluğu; annesi, babası ve erkek kardeşiyle mutlu bir şekilde burada geçen Latife için ada, bu defa en sevdiği kişiyi –oğlunu- kaybettiği bir mekân olduğu için de ayrıca önemlidir. Yıllar sonra yolu bu adaya düşer. Amacı oğlunun çok sevdiği şarkıcı Atilla'yı bulup konuşmaktır. "Bir uçak kazasında kaybettiği oğlu Mete'nin hayran olduğu rock yıldızı Atilla'yı bulmak için çocukluğunun geçtiği adaya gelen Latife ile bir cinayetten dolayı aranan ve bu nedenle adaya sığınan Atilla'nın geçmiş ve şimdiki yaşantılarını konu edinen romanda gerçek ve kurmaca iç içedir" (Doğan- Garan, 2012: 260).

Oğlunun ölümünden kendini sorumlu tutan Latife, kazadan sonra yatıştırıcı ilaçlar kullanarak hayata tutunmaya çalışır. Atilla'yı bulup, onu oğlunun ne kadar çok sevdiğini söyleyerek biraz rahatlamak ister ama ilk anda bu mümkün olmadığı için kaldığı otelde hap içerek "ölmeye yatar". Otelin sahibinin

kızı olan Despina onu kurtarır ve Atilla'yı bulmasında yardım edeceğine dair söz verir.

Atilla ve Şarkıları, Latife'nin hayatının uçak düşmeden önceki kısmıyla sonrasını teğelleyen tek şeydir. O şarkıları oğluyla söylerken hayatında ilk kez mutluluğu tadar. İşte bu yüzden vaktiyle babasına mezar olmuş adaya şarkıların izini sürmeye gider. Adada kalma mücadelesi verir. Gazeteci olduğunun jandarma tarafından güvenlik nedeniyle gizlenmesi istenir. Ada, çocukluğundaki ada olmadığından gördükleri karşısında hayal kırıklığını uğrar. Geçmişe dair pek bir şey hatırlamadığını fark ettikçe üzülür.

Romanda Latife, adanın sokaklarında geçmişin kokusunu arar; çocukluğunun adasına döner. Harabeye dönmüş Erguvanlı köşk, adadaki çatışmalar, eve yaklaşan silahlı adamlar, evdeki dadı Alevi kızı Derman'ın bu adamlar tarafından kaçırılmak istenmesi, Latife'nin babasının onlara karşı gelmesi, yaralanması, kaçma çabaları, Latife'nin gözlerinin önünden bir film şeridi gibi geçer. İç savaştan önce ada, onlar için huzurlu bir yer iken olaylar adaya sıçradığında Latife'nin babasını kaybettiği mekân olur. Önceden güvenli bir yer olan adada fena şeyler olacağı romanda erken anlatım olarak İsfendiyar'a söyletilir. Ona göre hükümet adayı gruplara pazarlamıştır. İşin içinde çok büyük paralar vardır. Ada turizm cenneti yapılmak üzere Ruslara satıldığı için adada rahat ve huzur kalmaz. Latife, Atilla, Despina ve Mihalis adayı terk etmek zorunda kalır. Adanın ıssız tarafından gizlice Yunus adlı tekneye binerek İstanbul'a doğru açılırlar.

Adada herkesin bulunuş amacı farklıdır. Latife, Atilla'yı bulmak, Atilla da kötü adamlardan saklanmak için adaya gelmiştir. Latife için ada, oğluyla birlikte olduğu zaman güzeldir. Latife, bir yandan Atilla ile uğraşırken öte yandan adadaki iç savaşın siyasi ve sosyal boyutuyla da ilgilenir. Olaylara karşı ilgisiz kalmayan, belki gazeteci olmasının bir sebebi, belki de yaşadığı mekâna bağlı olan birinin tavrıdır bu.

Romanda dikkati çeken ipuçlarından biri olan Paşa'nın mektupları hem Latife, hem de Atilla için önemlidir. Latife, Atilla'nın hayatında değişikliklere yol açan mektuplara ulaşmaya çabalar. Atilla'yı gerçekten anlamak için bu mektupların esrarını çözmek gerektiğini düşünen Latife, mektuplar haricinde gördüğü iki ilginç resmi de dikkat çekici bulur. Biri kendine benzeyen bir kadına, diğeri de Atilla'ya benzeyen bir zabite ait olan bu resimlerden bir anlam çıkarmaya çalışır. Yalnızlık ve öldürülme hissiyle karmakarışık ve anlaşılmaz şeylerin birbirine girdiği bu mektuplarda anlatılanlar, Latife'nin bekledikleri değildir. Tek bildiği, mektupları yazan kişinin tüm yaralanmışlığına rağmen güçlü biri olduğudur. Latife'nin mektuplardan beklentisi kendine benzeyen

kadınla Atilla arasındaki ilişkinin anlatılmasıdır. Mektuplar, Atilla için olduğu kadar Latife için de önemlidir. Latife'nin Atilla'yı daha iyi tanımak için mektupları okuması gereklidir. Adayı terk eden Latife, Atilla ile Selanik'e gelir ve mektupları yazıldıkları yere bırakır. Romanın sonunda Latife, Atilla'dan hamile kalır ve Kemal adını verecekleri bir bebeklerinin olacağını müjdelerler. Latife romanda, duygu düşünce ve davranışlarıyla, olaylar karşısındaki tepkileri, yaşam felsefesi, özel hayatı ve annelik vurgusu belirginleştirilerek çizilmiş boyutlu, derinlikli tiptir.

Selanik'te Sonbahar romanında bir diğer en önemli norm karakter Despina'dır. Romanda kurucu tematik güçlerin en yakınında olan ve onların karar almasında en etkili olan kişidir. Atilla'nın bakış açısından "Mavi kakülleri, özenle inceltilmiş kaşları, yüz hatlarındaki çocuksulukla çelişen bir gülüşü" (s. 19) ile oldukça dikkat çekicidir. Mihalis ile Gül Hanım'ın kızları olan Despina, babasıyla birlikte adadaki oteli işletmek üzere Amerikalılar tarafından görevlendirilmiştir. "Mesai saatlerinde beyaz gömlekle kırmızı kareli etekten oluşan bir üniforma ile beyaz ayakkabılar giyen" (s. 19) Despina'nın buradaki asıl işleri otel işletmek değil, gözlem yapmaktır. Bir noel gecesi adadaki Hristiyanlarla Müslümanlar arasındaki kavgayı ayırdıktan sonra gittiği mağarada titremeye başlayan ve kendinden geçen Atilla, gözlerini açtığında kendisini Papazoğlu ailesinin kanatları altında bulur. O sırada dokuz yaşında olan Despina, Atilla'dan korkmayan tek kişidir. Atilla'nın sığındığı mağarayı keşfeder ve onu mağaraya yerleştirir. Romanda Atilla'nın Despina ile karşılaşması ve aralarındaki ilişki şöyle anlatılır;

> *"Dokuz yaşındaki kızları Despina, mağarayı keşfettiğinden beri en büyük sorunumdu. Her gün uğrayıp içeri girmek için yalvarmış, gitmek bilmemişti. Benden korkmayan tek insandı. Bu yüzden beni çok fena korkutuyordu. Her seferinde mutlaka işime yarayacak bir şeyler bırakmıştı; bir kutu bisküvi, İsviçre çakısı, Zippo çakmak, resimli roman...*
>
> *Zamanla karşıdaki ağaç kovuğunda yer yapmış, orada barınmaya başlamıştı. Bazen güneş battıktan sonra da kalmış, saatlerce mağaraya bakmıştı. Yağmurlar başladığında kovuğu terk etmemişti. Bakışları o kadar derindi ki, sadece mağaramın içini değil, yıllarca uğraşarak ördüğüm duvarların ardını da görür gibiydi.*
>
> *Yokluğunda göz atınca, kovukta mağaramın küçük bir taklidini bulmuştum: Ortaya bir minder atmış, yanına oyuncaklar sığdırmıştı. Hatta Paşa'nın mektuplarına benzeyen bir defteri bile vardı. Fırlatıp atmıştım hepsini, kovuğu da bir daha giremesin diye tahtayla kapatmıştım. Görünce ağlamamıştı. Konuşmamıştı bile. Çamur içindeki oyuncaklarla defteri*

toplayıp gitmişti. Tuhaf veledi bir daha görmeyeceğim diye sevinmiştim.

Ama Noel gecesi hastalanıp gözlerimi otelde açtığımda anlamıştım peşimi bırakmadığını. Sadece kendisini göstermekten vazgeçmişti. Mağaranın içinde sokak köpeği gibi ölmeyişimi onun saplantısına borçluydum." (s. 57-58).

Despina'nın ailesi, Selanik'ten gelmiştir. Babası Mihalis ile adada Amerikalılar tarafından görevlendirilmişlerdir. Baba kızın asıl görevi otel işletmek değildir. Adayı açık hava hapishanesi, buradakileri de kobay haline getiren deneyin parçalarıdır. İşleri buradaki gariban insanları gözlemleyip her hafta Teksas'daki merkeze rapor sunmaktır.

Adada yaşayanlar cahil oldukları için onlardan şüphelenmezler. Zaten iç savaştan sonra suçlular buraya nakledilirken hepsinin kafasına otelle ilgili hurafeler doldurulmuştur. Gizli servis, yatır vb. Adanın el değiştireceği duyulunca aldatıldıklarını düşünmeye başlarlar. O zaman da Despina ile Mihalis'in rahatı kaçar.

Despina'nın Atilla'dan başka tanıştığı kişi Latife'dir. Adaya Atilla'yı bulmak için gelen Latife'nin en çaresiz, ümitsiz anlarında ona güç veren, onu yönlendiren, kararlarını değiştirecek kadar üzerinde etkili olan kişidir Despina. Atilla gibi Latife de ilk görüşte Despina'dan etkilenir;

"Beni odaya Despina getirdi. Bavulumu kaptığında, narin görünüşünden beklenmeyecek güçte olduğunu anladım. Asansörde karşı karşıya dururken onu tarif edecek tek sözcüğün narinlik olmadığını da fark ettim: Atletik bir beden, yüzücülerinkine benzeyen geniş omuzlar. İnsanı kahreden bir gençlik yayıyordu. Baş edilmeyecek kadar gençti ve asansörün zeminine bakan gözlerinin arada bana kaçamak bakışlar attığını hissedecek kadar yaşlıydım.

Özgüvenle gülümsedi, adının Despina olduğunu, ihtiyaç duyarsam kendisini resepsiyonda bulabileceğimi söyledi. Otelde koridorda gördüğüm iki görevliden başka kimsenin olmaması tuhaftı. Despina ne düşündüğümü anlamış gibi içini çekti; sezon sonunda personelin çoğu izindeydi. Hiçbir şey sormamasının beni tedirgin ettiğini söylemek zorundayım. Nezaketinde hesaplı bir şey vardı; hani birinin hakkınızda düşündüğüne eminsinizdir ama sorunca yanıt alamayacağınızı da bilirsiniz: 'o şarkıyı sever misiniz?'.

'Hangi şarkıyı?

'Demin lobide çalan... Atilla'nın şarkısını...'

'Bilmem... dedi.' Umursamaz bir sesle:

'Radyo bütün gün bir şeyler çalıp duruyor, maksat ses olsun...'

Kendisini akıllı sanıyordu ama şarkının anlamından habersizdi:

Doğru yerde olduğumu, artık geri dönemeyeceğimi gösteren bir işaretti. Bu adadan Atilla'yı bulmadan çıkmamızı imkânsız kılan bağlantıydı. Rastlantı ya da değil, ama kaderim hakkında bana net bir fikir veriyordu." (s. 39-40).

Latife'nin ilk izlenimleri önemli ve onu haklı çıkarıcıdır. Nitekim Despina olmasa belki de Latife bu kadar zorluklara direnemeyecektir. Atilla'yı bulmaktan ümidini kesip haplar içerek ölmeye kalkışan Latife'yi on sekiz yaşının çevikliğiyle, yedek anahtarla içeri girerek elindeki şişeyi kapıp hayata döndüren otelci kızdır o. Böylece işin ciddiyetini anlayan Despina, onu dışarı çıkarır ve mağarayı gösterir. Asıl macera bundan sonra başlar.

Despina gerek otelinde kalan Latife'nin gerekse ona otel yerine bir mağarada saklanmasını sağlayacak Atilla'nın yaşam çizgisini değiştirecek her ikisinin de hayatta kalmalarına yardım edecek tek kişidir.

Romandaki diğer önemli norm karakter, Despina'nın babası Mihalis'tir. Hekim olan Mihalis, yüksek lisansını Sosyal Antropoloji'de yapmıştır. Mesleğinin en iyilerinden olduğu için de Amerikalılar onu bu göreve getirmiştir. Bu işleri bitince de kızıyla birlikte ata yurdu Selanik'e gider.

Romanda Mihalis'in karısı Gül Hanım'la tanışmalarına da yer verilmiştir. Romana masalsı/ fantastik hava veren öyküye göre Mihalis, Zürih'te antropoloji okurken bir davette Osmanlı Büyükelçisi'nin kızıyla tanışmış ve ilk görüşte aralarında aşk başlamıştır. Despina bu aşkın meyvesidir. Genç Mihalis, kendisine sunulan bir uluslararası projeyi kabul eder, karısını da bu iş için eğitir. Beş yıl önce Gül Hanım'a bir şeyler olur. Kızının adını hatırlamakta bile güçlük çeker. Mihalis, bir doktor olarak kaçınılmaz sonu görür ve bu adada bütün hayatlarını boşa harcadıklarını düşünmeye başlar. Despina da burada anne ve babasını bırakmamak için kalmıştır. Gitme zamanının geldiğinin farkındadır. Sonunda hep birlikte adayı terk ederler. Selanik'te Mihalis ölür, anne-kız yaşamlarını sürdürürler (Doğan, 2017: 217).

Latife'nin babası da önemli bir başka norm karakterdir. Romanda adına yer verilmeyen baba, yirmi dört yıl önce adada karışıklıklar başladığında evin dadısı Derman'ın silahlı milislerce kaçırılması sırasında direnince yaralanmış ve yüzünün yarısı tanınmaz hale gelmiştir. Annesi, kocası ölmeden önce onu bir diş hekimiyle aldatmış ve sonra da o adamla evlenmiştir. Latife bu üzücü gerçeği adayı terk ettikten sonra Selanik'e varmadan önce gittiği Münih'te erkek kardeşi Fuat'tan öğrenmiştir. Latife'nin babası, romanda birkaç yerde le-

it-motive olarak tekrarlanan "gül kökünden pipo"sunu dudağından düşürmez. Vaktiyle ticaretle uğraşmış, geri kalan zamanlarında gençler için aşk ve macera romanları yazmıştır. Latife'yi bir hayalet gibi izleyen babası, kızıyla konuşur, ona fikir verir, hatta onun düşüncelerini okur. Latife onun bu özelliğinden "insanın bir babasının olmasından daha fena bir şey varsa o da aynı babanın ölü ve düşüncelerinizi okuyabilen biri olmasıdır. Her söyleyeceğimi önceden bilmesi muhabbetimizi içinden çıkılmaz bir hale sokuyor" (s. 16) diyerek serzenişte bulunur. Bununla beraber babası, onun adada Atilla'yı bulma çalışmalarında yol göstererek, fikir vererek yardımcı olmaya çalışır. Bazen de Latife'nin iç sesi olur (Doğan, 2017: 115).

Bir diğer önemli norm karakter Fikriye'dir. Paris'teki Belleville'de babasına ait iki odalı bir evde yaşarken Küba'da tanıştığı Atilla'nın sevgilisi ve asistanı olarak hayatında önemli bir rol oynar. Atilla'nın pop yıldızı olduğu dönemde olay örgüsünün yaşanmayan, sadece anılarda kalmış bir parçasıdır. Atilla'nın bakış açısından Fikriye şöyle tanıtılır;

> *"Bariz bir Fransız aksanıyla konuşuyordu. Paris'te doğmuş büyümüş olmasından gelen bu özellik, Türkçe'nin bütün inceliklerine vakıf olduğunu gösteren uzun cümleleriyle birleştiğinde insanı etkiliyordu. Geniş omuzların üstünde yükselen ince bir boynu, melekleri andıran yuvarlak bir yüzü ve Slav sarısı saçı vardı. Bu haliyle Fransız aksanıyla Türkçe konuşan bir Rus kızına benziyordu ve bilmiyorum benim gibi bir köylü için şu dünyada daha baş döndürücü bir şey var mıdır."* (s. 124).

Fikriye annesinin ölümünden babasını sorumlu tutar ve annesini şöyle anlatır;

> *"Babamı o gece arabayı sürerken sarhoş olduğu için hiçbir zaman affetmedim. Annem öldükten sonra da ayık gezdiğini pek görmedim zaten. Anneannem yarı Türk yarı Rus harika bir kadındı. Görebileceğim en seksi ve en tutkulu insan. Türk tarafıyla bana hayatı sevmeyi, Rus tarafıyla da devrimci olmayı öğretti. Ama ben o yaşta sevmeyi de devrimi de yanlış anladım. Babamdan intikam almak için geri zekalıca şeyler yaptım. Hatta onun iş ortağını bile kullandım bunun için"* (s. 124).

Fikriye de, Atilla gibi ölü bir karakterdir. Atilla onunla birlikteyken Fikriye'den mülhem iki beste yapar: Resimler ve Aşk, Renklerin Dansı. Fikriye'nin ressam olması ona ilham vermiştir. Onun resim yaparkenki hali Atilla'nın gözünden şöyle anlatılır;

"Fikriye'nin rüyası ressam olmaktı. Gerçi tanıştığımızda gazetecilik okuyordu ama okula ısınamamıştı. Kendisini gazeteci olarak hayal edemiyor, resim bölümünün sınavlarında şansını denemek istiyordu. Yetenekli olup olmadığını bilmiyordum, umurumda da değildi: Onu çalışırken seyretmek şu hayatta hiçbir tablodan alamayacağım zevki veriyordu. Paris'in yağmurlu hafta sonlarında şövalesini mutfak penceresinin önüne koyar, sabahtan akşama çalışırdı. Aile fotoğraflarına bakarak portreler ya da hayali manzaralar çizerdi. Bir de dansöz resimleri. Kırk çeşit dansöz vardı mutfağında; etekleri renk renk, saçları uzunlu kısalı, çekik gözleriyle Uzakdoğu'yu ya da kara tenleriyle Afrika'yı hatırlatan dansözler. Resim yaparken yüksek taburesine oturur, bacak bacak üstüne atardı. Sağ taraftaki mutfak penceresinden gelen sonbahar ışığı yüzünün yarısını kibarca aydınlatır, diğer yarıyı mahmur bir karanlığa boyardı. Rengarenk lekeli beyaz önlüğünün yansıması raflardaki kap kacağın üstünde ışık oyunları yapardı. Tuvale eğilirken dudaklarındaki sigaranın dumanı pencereden gelen ışığa ışığa karışır, daireye masalsı bir hava verirdi." (s. 135-136).

Atilla'nın liste başı şarkıları Greatest Hits albümünün kapağındaki resim de Fikriye'ye aittir. Bir kadın, bir erkek yıldızlı gökyüzünün altında çırılçıplak durmakta... Gece olmasına rağmen ikisinin de gölgesi var. Bu gölgeler, ipucu olabilir mi? Latife ile oğlu Mete buna bir masal/öykü uydururlar. Resmi yorumlarlar. Atilla, kokaini bırakamadığı gibi Fikriye'yi de alıştırır. Fikriye onun fikirleri üzerinde de etkili olur. Atilla'ya Ruanda'daki açlardan ve Bosna'dan bahsederken, o bu tür sosyal konulara ilgisiz kalır.

Fikriye Atilla ile konserlere gider. İstanbul'da kaldıkları zaman Emirgan sırtlarındaki villada sefih bir yaşantı sürdürürler. Atilla'yı yıllardır görmediği babasıyla karşılaştırır. Atilla'nın pek hoşlanmadığı hayır için ücretsiz konserler planlar. Okulunu dondurarak tüm zamanını Atilla için harcar. Menajerinden daha fazla çalışır. Tanışmalarının birinci yıl dönümü için Kıbrıs'ta bir tatil ayarlar. Fikriye'nin Atilla'yı delicesine sevmesine rağmen Atilla, Kıbrıs'ta ondan ayrılmayı düşünür. Fikriye ise çocuklarına isim arayacak kadar onunla ciddidir. Girne'deki otelde kokain âleminin sabahında Fikriye'nin nefes almadığını gören Atilla için mesele kendiliğinden hallolmuştur. Kokain kullandığının ortaya çıkmaması için menajeri Aldo ile ARC Şirketi hikâyenin içinde uyuşturucu geçmeyen bir versiyonunu yazıp dünyaya dağıtır. Otopsi faslı örtbas edildiğinden Atilla'nın hayatında artık fazla kokain çektiği için ölmüş bir kadın yoktur. Sadece fazla çalışmaktan beyni kanamış bir asistan Fikriye vardır. Babası, cenazesinin Katolik geleneklerine göre gömülmesini istediği için Fikriye,

Paris'te toprağa verilir. Atilla cenaze törenine bile katılmaz, fakat bir süre sonra Paris'in Pére-Lachaise mezarlığına ziyaretine gider. O kadar...

1.3. Kart Karakterler

Engelleyici kişiler, "hasım kahramanlar" (Bourneur-Ouellet, 1989: 153) da olarak anılan "kart karakterler, kahramanın kişisel macerasının olumlu yönde gelişmesine mani olan kişilerdir." (Şahin, 2011: 1567). *Selanik'te Sonbahar* romanında Mustafa Sagir, Abdülaziz ve Yusuf kart karakterlerdir.

Mustafa Sagir, Hintli bir müslümandır. Google'dan edinilen bir bilgiye göre hayırlı işler yapmış, olumlu bir kişidir. Öte yandan Hintli ile ilgili bir sözlükte şu bilgi verilmiştir; "I.Dünya Savaşı'ndan sonra İstanbul'da takılmış Hintli bir diplomat. Büyük dedem onun garip işler çevirirken öldüğünü söyler." (s. 183).

Latife'nin ulaştığı bu iki farklı bilgi Mustafa Sagir'i esrarengiz bir kimliğe büründürür. Paşa'nın mektuplarında ise Mustafa Sagir'in kendisine suikast düzenlediğinden bahseder; Paşa, "Bandırma vapuru'nun hareket saatini öğrenip beni sabahtan itibaren takip etmiş, annemin evinin önünde beklemiş olmalıydı" (s. 205) der.

Suikastın yarattığı dalga yüzünden Samsun'a gitme amacı ortaya çıkar Paşa'nın. Böylece Mustafa Sagir amacına ulaşır. Bu durumda o, Paşa'nın mücadelesine taş koyan engelleyici/hasım karakter konumundadır.

Romandaki kart karakterlerin ikincisi ise Abdülaziz'dir. Latife'nin adaya geldiğinin ikinci günü tanıdığı Abdülaziz, cinayetten yattıktan sonra nalbur olmuş itici bir tiptir. Latife'nin bakışıyla Abdülaziz görgüsüz, kaba, riyakâr bir adamdır;

> *"Saçı gümüş rengi, kalın dudaklı, tezgahın arkasında riyakar bir ifadeyle oturan adam Abdülaziz. Kısa kollu gömleğinin sergilediği Rolex'le ilk bakışta ne katile ne de nalbura benziyor."* (s. 50).

Abdülaziz adada Latife'nin bir gazeteci olarak dolaşmasına tahammül edemez, onu kovar. Bu yüzden tartışırlar, tecavüz edecekken Atilla yetişir, kurtulur. Adanın boşaltılacağı haberinin ayyuka çıktığı sıralarda adamlarıyla insiyatifi ele geçirir. Bu durumda Latife, Atilla, Despina ve Mihalis'in adadan ayrılmaları gerekir. Abdülaziz ve çetesi, tam bu sırada belediye başkanını alıkoyarlar. Atilla da bu kaçış esnasında yaralanır.

Abdülaziz ve çetesi adada terör estiren, adayı satın alacakların yanında duran menfaatperest tiplerdir.

Kart karakterlerin son örneği Paris'teki Arap restoranının tuvaletinde Atilla'ya tozu veren Arap delikanlısı erkek güzeli Yusuf'tur. Yusuf'un bu kategoriye dahil edilmesi toz temin etmesi sebebiyledir.

1.4. Fon Karakterler

Romanın olay örgüsünde yerini alan, dekoratif unsur niteliğindeki fon karakterler, psikolojik ve sosyal derinliği fazla olmayan, kurucu tematik güç ve norm karakterlerin etrafında, onlarla ilişkileri oranında öyküde yer alan kişilerdir.

Selanik'te Sonbahar romanındaki fon karakterler şunlardır: Menajer Aldo, piyanist Sarkis, Atilla'nın babası, Anthony, Alaaddin Bey, Latife'nin kocası ve oğlu Mete, Derman.

Atilla'nın menajeri olan Aldo, aynı zamanda yakın dostu ve sırdaşıdır. Onu bulunduğu yere o getirmiştir, denilebilir. Atilla-Aldo ilişkisi romanda satırlara şöyle yansır;

> *"Gösteri dünyasının bataklığında sadece paçalarımı kirleterek, yüz üstü kapaklanıp büsbütün çamura bulanmadan yürümemi sağlamıştı. Yollarımız, şöhretim, Osmanlı'nın mütevazı sınırlarını aşmaya başlayınca kesişmiş, bir daha ayrılmamıştı.*
>
> *Ellilerinde, yakışıklı ve hayatı boyunca sabırla beklediği balığı sayemde yakalamış bir adamdı. Karısına sadık olmakla övünür, kızlarının veli toplantılarını kaçırmazdı. Tuvalete bile silahsız gitmediği, beş bin kravatıyla ilk evliliğinden özürlü bir oğlu olduğu ve parasının önemli bir kısmıyla Kıbrıs'ta işler çevirdiği, Aldo hakkındaki efsanelerdi. Bazen babam olmasını isterdim çünkü onu küçükken seyrettiğim Amerikan filminde babayı canlandıran Gregory Pack'e benzetiyordum. Oysa birbirimizi ne kadar az tanıyorduk: ne o benim Gregory Pack'i seyrettiğim sırada kanepede horlayan babama duyduğum nefreti bilir, ne de ben onun menajerim olması dışındaki hayatını merak ederdim. İyi aile babası imajını bozan tek şey, dünyanın neresinde olursak olalım adamların bana kokain sağlamasına göz yummasıydı."* (s. 176).

Aldo ofisinde ölü bulunduğunda polis Atilla'nın ifadesini alır. Şarkıcının aniden tehlikeli siyasi gruplarla çalışmaya karar vermesi ve Aldo'nun da buna mani olmak istemesi ölüm nedeni olarak gösterilir. Önce Fikriye'nin, ardından Aldo'nun şüpheli ölümleri Atilla'nın başını ağrıtır.

Bir başka fon karakter piyanist Sarkis'tir. Atilla cezaevindeyken ona okuması için bir Kur'an getirerek kutsal kitapların her zaman yaratıcı olduğunu, bu yüzden onları her okuduğumuzda yeni şeyler bulacağımızı söyler. Bunun üzerine Atilla küçük kitabı açar ve içindeki kısa mektubu okur. Bunu Sarkis yazmıştır.

Sarkis burada Aldo'nun maillerini okuduğunu, Atilla'yı bitirmeye karar verdiklerini, onu ortadan kaldırarak bir pop efsanesine dönüştürmek istediklerini, Aldo'nun bu işe karışmasından rahatsız olduklarını, büyük ve kirli hesaplar içinde olduklarını yazar. Dikkatli olması konusunda Sarkis Atilla'yı bu yolla uyarır. Uyarıları dikkate alan Atilla, Sarkis'in mektubunu okuduktan sonra cezaevi çıkışında kaçırılacakken bir yolunu bulup kendini adalara giden vapura atar.

Atilla'nın babası Alagöz çilekeş bir müzisyendir. "Kumkapı tavernalarında sarhoş eğlendirerek ömür tüketmiş bir piyanist şantördür. Bu arada alkolik olmuş ve annesinin karşısına çıkan ilk adama arkasına bakmadan kaçmasına seyirci kalmıştır. Müzisyen olmaya karar verdiği için oğlunu affetmemiş; barda çalıştığını yeni keşfetmiş, avukat olmayacağı için deliye dönmüştür. Bu yüzden tartışırlar. Atilla on yedi yaşının gücüyle babasını iter ve evi terk eder. Yıllar sonra Fikriye'nin yardımıyla on yıldır görmediği babası ile karşılaşır. Babasının düğüne gider gibi giyinmesi dikkatini çeker ilk olarak;

> *"Lacivert takım, bir an çocukluğumdan hatırlıyormuşum gibi gelen açık yeşil demode kravat ve tabii ki sol üst cepten püsküren, kravatla aynı renk mendil. Beyaz saçını yana taramış, sinekkaydı tıraş olmuştu. Bilgisayarla duvar piyanosunun arasında yerini bulamamış eşya gibi, bir garip duruyordu. Beklemediğim bir gayretle kalktı ve 'Merhaba evlat' dedi."* (s. 202).

Atilla çalıştığı barda Oklahomalı Anthony adında biriyle tanışır. "Boyu iki metreye yakın, kırmızı yanaklı ve dünyadan haberi olmayan bir çiftçiyken, donanmaya babasının vergi borçları yüzünden çiftlik iflas edince katılmıştır. Elvis hayranı olması dikkatini çeker Atilla'nın. İngilizcesinin ilerlemesine yardımcı olur. Amerikan askeriyle samimi olması etrafta gıcıkla karışık bir saygı uyandırır. Onun sayesinde sadece Elvis ve Chuck Berry çalan orkestranın solistliğine terfi eder. Bu da, kelimenin her anlamıyla hayatını kurtarmak demektir. Anthony bir süre sonra memleketine döner ama on yedi yaşında gidecek bir yeri olmayan biri için Anthony bir dostluk örneği göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Alaaddin Bey ise Latife'nin çalıştığı gazetenin emektar düzeltmenidir. Latife'nin ifadesiyle koca gazetede kendisini insan yerine koyan tek kişidir. "Karısı

yıllar önce anlatılmayan bir nedenle ölmüş. O ise sizi asla aldatmaz, şaşırtmaz, yanınızda olur ama varlığıyla canınızı sıkmaz. Yüreği, herkesi sevecek kadar mütevazı ve müşfiktir. Benim gibi bir kaçığı bile" (s. 42) diye tanıtır onu Latife.

Fon karakterlere son olarak Latife'nin kocası ve oğlu Mete'yi eklemek yerinde olacaktır. Latife'nin kocası ülkenin en çok kazanan mimarlarındandır. Kendinden dokuz yaş büyüktür. On iki yıllık evliliğin sonunda ayrılmayı düşünürlerken uçak kazasıyla bu evlilik de sona erer. Latife'nin oğlu Mete ise babasıyla çıktığı yolculukta aynı kaderi paylaşır, Atilla hayranıdır. Latife onu memnun etmek için Atilla'yı bulmak, onunla konuşmak ister çünkü amacı intihar ederek bir an önce oğluna kavuşmak ve ona hayranı olduğu şarkıcı hakkında edindiği bilgileri aktarmaktır.

Fon karakterlerin sonuncusu ise evin dadısı Derman'dır. Daha önce de bahsedildiği gibi Derman, yıllarca çalıştığı evin efendisinin ölümüne istemeyerek de olsa neden olmuş bir karakterdir.

Romanda ölü karakterler de fon karakterler arasında değerlendirilebilir. Bunlar, genç yaşta ölmüş müzisyenlerdir. Ölümü hatırlatır, ölümle birlikte anılırlar. Yazar, kendisi de müzisyen olduğu için geçmişte yaşamış önemli müzisyenlerden hayranlıkla bahsetmeyi de ihmal etmemiştir. Romanın bir yerinde ölüm, çellist Jacqueline du Pré (1945-1987) gibi görünmeyi seçer. Kiremitçi, romanı ithaf ettiği Bulgar asıllı eski sevgilisi Ludmila Filipova ve ünlü çellistin mavi gözlü ve sarı saçlı olmak gibi ortak özelliklerini roman kişisi Latife'ye yükler. Latife'yi ise, fiziksel özelliklerinden dolayı ölüm acısıyla sarsıldığı eski sevgilisi Fikriye'ye benzettiği için; iki kadın Atilla'nın zihninde ve kalbinde "bir" olur. /Ölüm/ izleğinin akla geldiği en önemli roman kişisi olan Fikriye, tıpkı göstergesel bir ölü kişi olan Jacqueline ile aynı kaderi paylaşmıştır. Ayrıca ünlü çellistin bir hayranı olarak Kiremitçi, eteklerini yayarak otururken çello çaldığı bir anda çekilmiş resimlerinin görüntüsünü fotoğraftan romana aktarır. Göstergelerarası bir geçişle gerçek zamandan kurmaca zamana ilham veren fotoğraftaki oturma biçimi, postmodern algıyla kurulan *Selanik'ye Sonbahar*'da Latife'nin eteklerini yayarak çimlere oturmasıyla özdeşleşir;

> *"Dönüp uzun sarı saçına ve mavi gözlerine hayretle baktım. Bu sefer de çellist Jacqueline du Pré gibi görünmeyi seçmişti. Her defasında beni şaşırtmayı başarıyordu. Klasik müzik sevdiğini bilmediğimi söyledim.*
>
> *'Romantik olan her şeyi severim...' Eteklerini yayıp çimlere oturdu."* (s. 47).

Ölüm/ izleği, bir başka yerde ise göstergesel sanatçı kişilerden Jim Morrison (1943- 1971) kılığındadır. Giyimiyle tıpkı "L.A Woman" adlı albümünün kapağındaki resmine benzer Atilla'nın gözünde.

> *"(...) Jim Morrison gibi görünüyordu. Yetmişli yılların sahne giysilerini giymişti; şarap rengi, kollarından kızıl derili püsküllleri sarkan gömlek ve paçalara doğru genişleyen siyah deri pantolon, mum ışığında bir şaman..."* (s. 32).

Hazin veren ölüm kılıktan kılığa girerek Atilla'yı şaşırtmaya devam eder. Ölüm bir başka yerde Kurt Cobain (1967-1994) kılığına girerek Atilla'ya sorular sorar.

> *"İlaçlarını içtin mi?"*
>
> *Soruyu duyunca başımı çevirdim ve ölümü Kurt Cobain'in suretiyle karşımda buldum. Son konserlerindeki gri hırka, aynı kirli kot ve spor ayakkabılar, kirli sahalıyla mahzun bir çocuk"* (s. 70).

Kiremitçi'nin hayranı olduğu Kurt Cobain, Nirvana grubuyla yıldızı parladığı bir anda aşırı doz uyuşturucu nedeniyle ölen bir rock yıldızıdır. Roman kişisi Atilla'nın karşılaştığı ölü şahıslar dünyasında ise, Cobain'in ayrı bir yeri olması aşırı doz uyuşturucu alarak intihar etmesinden kaynaklanır;

> *"Kurt Cobain denen herif ise, sadece sanatıyla değil, şu hayattan basıp gitme şekliyle de insanı hasta ediyordu."* (s. 71).

Atilla hep ölü ünlülerle konuşur. Genç yaşta ölüp gitmiş müzisyenlerin babası kabul edilen ünlü gitarist Jimi Hendrix (1942-1970) ile sohbet eder. Jimi Hendrix ölümün kendisidir. Ölüm, onun kılığında ağaca yaslanmış gülümser. Ona yalnız ve çaresiz olduğu için kendisiyle konuştuğunu söyler. Ölüm ona, Jimi Hendrix gibi görünmekten sıkılmamıştır. Geçmişten kurtulmasını söyler.

Ölüm, Despina'nın resepsiyon bankosuna kurulmuş ve kocaman gözlüklerinin ardından Çinli bir kız halinde gülümser. Bu sefer, genç yaşta ölmüş; müziğin ruhu olarak nitelendirilen Janis Joplin (1943- 1970) olur. Janis Joplin ona tavsiyelerde bulunur. Latife'nin onu sevdiğini söyleyerek, ölmeden önce onunla aşk yaşamasını önerir. Mektupları Latife'ye okumasını da... Janis Joplin ayrıca Abdülaziz ve adamlarının onları adada istemediğini, neredeyse otele geleceklerini söyleyerek Atilla'yı uyarır. Bir başka sefer de geçmişi bırakıp şimdiki

zamana dönmesini söyler. Atilla, "ölüm" olarak hep genç yaşta ölmüş müzisyenleri seçer ve onlarla konuşur.

Ölü kişiler içinde Elvis Presley'den ise, sadece Atilla ve babasının hayranı olduğu bir şarkıcı olarak bahsedilir. Romanda diğer müzisyenler gibi /ölüm/-/yaşam/ ekseninde yeniden dirilerek yaşayan kişilerle konuşanlardan değildir.

SONUÇ

Selanik'te Sonbahar romanında /yaşam/- /ölüm/ ekseninde oluşturulan kişiler dünyası; romanın sonunda ölümden yaşama geçenler, yaşamdan ölüme geçenler ve romanın başında ve sonunda yaşayanlar ya da ölü olanlar olmak üzere gruplandırılabilir. Kurmaca ile gerçek zamanın iç içe geçtiği, postmodern romanın zamanda ve mekânda meydana getirdiği kırılmalarla oluşan romanda metinlerarasılık kişiler dünyasında kendini Kurt Cobain, Janis Joplin, Jacqueline du Pré, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Elvis Presley gibi göstergesel şahıslar üzerinden gösterir. Romanda sanatlarıyla Atilla'nın müzisyen arkadaşlarıymış gibi gösterilmek istenen ama gerçek zamanda ölü olan bu kişilerin ortak özelliği roman kişisi Fikriye gibi aşırı doz uyuşturucu almaktan dolayı ölü bulunmuş olmalarıdır. Ölmüş kişiler, yaşayanların başına gelecek olayları önceden sezdiren ve kimi zaman da tecrübeleriyle yaşayan kişilere dertleşme imkânı sunan birer hayalettir. Atilla ölümden bahsederken genç yaşta ölmüş müzisyenlerle; Latife ise alacağı kararlarda daima yanında olup ona fikirleriyle yön veren, yıllar önce ölmüş babası ile konuşur.

Romanda olaylar ben/kahraman anlatıcının izlenimleri doğrultusunda ilerler. Böylece kişilerin özel hayatlarına da girilir. Gerçekle kurgunun iç içe geçtiği olay örgüsünde mektuplar aracılığıyla "çoksesli" romanda, "anlatı içinde anlatı" yöntemiyle yerleştirilen başka bir öykü penceresi açılır. Romanda sözü edilen "Paşa'nın Mektupları" olayların ve pop yıldızının yaşamında iz düşümü olan metinlerdir. Söz konusu mektupları okuduktan sonra Atilla'nın yaşam algısında değişiklikler meydana gelir. Sıradan olan yaşantısı sosyal sorunlarla ilgilenmeye doğru evrilir. Mektuplarda kendisinden bahsedilen Paşa'nın adı verilmemesine rağmen, Gençliğe Hitabe, Selanik, Latife, Fikriye ve Kemal isimlerinin açıkça belirtilmesi; Cumhuriyet'in kurucusu olan Gazi Mustafa Kemal'e yapılan örtük bir göndermedir. Başta göstergesel tarihi bir kişi olan Mustafa Kemal'in Selanik'li olmasıyla birlikte, romanın şahıslar dünyasındaki diğer kurmaca ve gerçek kişilerinin de Selanik'le bir bağlantısı vardır. Ayrıca yaprak dökümü olan sonbaharın roman kişilerinin ölümüyle göstergesel bir anlam kazanması, başlığın kişiler dünyasıyla ve anlatı içinde yer alan anlatılarla ayna metaforu üzerinden yansıması gibidir.

Selanik'le bağlantılarının yanı sıra kişilerin dikkati çeken bir başka tarafı da aile hayatlarının düzensiz olmasıdır. Annelerinin babalarını aldatarak evi terk etmeleri sonucu çocukların da babalarıyla bazen hırlaşarak ömürlerini geçirdikleri görülür. Anne otoritesinin yokluğunun kişiler üzerindeki olumsuz etkisi oldukça açıktır. Bu etki, kurucu tematik güç olarak romandaki anlatının gidişatını belirleyen Latife, Atilla ve Fikriye'nin bireysel aile yaşantılarında kendini gösterir.

Romanda kişiler dünyasının /yaşam/- /ölüm/ ekseninden çoğunlukla / ölüm/ etrafında şekillendirileceği, yanmetinsellik yöntemi açısından değerlendirildiğinde roman kapağında yer alan alt-başlıktaki "Kim ölümden daha romantik olabilir ?" cümlesinden anlaşılır çünkü /ölüm/ romantik edebiyatın konusudur. Yazar, "romantik" kelimesini romandaki göstergesel kişilerden olan Jim Morrison üzerinden açıklayarak onun dünyanın son romantiği olduğuna dair bilgi verirken, Jacqueline du Pré'ye romantik olan her şeyi sevdiğini söyleterek alt-başlıktaki cümle ile kişilerle uyumunu gözler önüne serer. Ayrıca roman kapağındaki revolver silahın resmi, ölümün silah üzerinden göstergeleştirilmesinden başka bir şey değildir. Revolver silah göstergesi, "intihar yoluyla ölüm" olgusuna yapılan bir örtük göndermedir. Roman kişileri yaşayan ve ölü kişiler olarak gruplandığında, yaşayanların ölme şekli ve ölülerin ne yolla öldükleri dikkati çeker. Silah, Atilla'nın annesi tarafından terk edildiğinden beri "dünyayı şakağına dayalı bir tabanca gibi" görmesine neden olan, hatta bir gün silahı ağzına sokup intihar girişiminde bulunduğu bir araçtır. Aynı zamanda silah göstergesi, ölü müzisyenlerin ölüm biçiminin aşırı dozda uyuşturucu kullanma ve buradan ilham alan yazarın Fikriye'ye de aynı acı sonu layık görmesini çağrıştırır. Ölümü gerçekleştirmeye yarayan bir araç olarak silahla yaratılan "intihar" olgusu, romanda /yaşam/- /ölüm/ ekseninin merkezinde yer alan kokaine gönderme yapan izlektir.

KAYNAKÇA

BAYRAK, Özlem (2013), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekan ve Algı**, Kesit Yay., İstanbul.

BOURNEUR, Roland & QUELLET, Réal (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi** (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

DOĞAN, Abide (2017), "Anlatım ve Kurgu Ekseninde Selanik'te Sonbahar", **Turkish Studies**, Prof. Dr. Tahsin Aktaş Armağanı, V. 12/7, s. 107-124.

DOĞAN, Abide; GARAN, B. (2012), "Türk Edebiyatı'nda Selanik", **Bilkent Üniversitesi VII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiriler Kitabı**, Uzerler Matbaası, Ankara.

KİREMİTÇİ, Tuna (2011), **Selanik'te Sonbahar**, Doğan Kitap, İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul.

STEVICK, Philip (2004), **Romanın Teorisi** (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2011), "Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: 'Sinekli Bakkal' Romanında Yapı ve İzlek", **Turkish Studies,** Prof. Dr. RAMAZAN KORKMAZ ARMAĞANI, Vol. 6/3, Summer, s.1549-1580.

ÖDÜNÇLENMİŞ KİŞİLİKLER: *AYDAKİ ADAM TANPINAR*

*Yasemin BAYRAKTAR**

GİRİŞ

Daima bir romanın, bir tiyatronun kahramanına benzedim. Belki henüz kendi hayatımı yaşamadığım için. Çünkü insanın kadın, erkek, bir kendi hayatı var. Ve benim yaşımda olan insanlar daima ona başlamadığını zannederler.

Aydaki Kadın, A. H. Tanpınar

Nazlı Eray (d.1945), 1980 sonrası Türk romanında fantastik roman ve öykü alanında büyülü gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden biridir. Eray, yazın hayatına atıldığı 1970'li yıllardan bu yana fantastik kurgunun çizgisinde yazmaya devam etmektedir. Onun, öykü ve roman koleksiyonu içerisinde *Kayıp Gölgeler Kenti, Arzu Sapağında İnecek Var, Orphée, Ay Falcısı, El Yazması Rüyalar, Uyku İstasyonu, Ay Işığı Sofrası, Ölüm Limuzini* gibi eserler düşsü büyülü gerçekçiliğin önemli örnekleri olarak Türk edebiyatında yerini almıştır. Türkiye'de postmodern edebiyatın temsilcilerinden biri olan Eray, kurmaca dünyasının atmosferini daha çok "(...)fantastik, fantezist, düş-gerçek alaşımı, olağanüstü, fizikötesi vb. kavramlar" (Öner, 2016: 131).etrafında toplar. Onun eserleri daha çok düş/rüya kavramı çerçevesinde anlamlandırılabilir. Eray'da düş/rüya ve gerçeğin iç içeliği, geçişkenliği, fantastik kurgusunun ana malzemesi duru-

* Süleyman Demirel Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. yaseminbayraktar@sdu.edu.tr

mundadır. Postmodern kuramın kendisine sağladığı geniş imkânlar içerisinde öykü ve roman anlayışının büyülü gerçeklik kavramı etrafında şekillendiği görülür. Hayattan seçtiği kişilerin yaşamlarını fantastiğin sınırları ve büyülü gerçekçilik atmosferi içerisinde kurgulayan yazar, kimi zaman onları birer roman kahramanına dönüştürür.

Nazlı Eray'ın ilk baskısı Doğan Egmont Yayıncılık tarafından Temmuz 2014'te yapılan *Aydaki Adam Tanpınar* adlı romanı, Türk edebiyatının fantastik ürünlerinden biridir. Bu eser, yaşanan gerçeklikle fantastik kurmacanın iç içe geçtiği bir romandır. Roman, Nazlı Eray'ın diğer romanları gibi (Ulusoy Tunçel, 2017: 75) gerçek bir şahsiyet -bu romanda Ahmet Hamdi Tanpınar- etrafında örülür. Fantastik biyografik roman olarak adlandırılabilecek bu eser, Tanpınar'ın ölümünden çok sonra ortaya çıkan günlükleri ve notları merkeze alınarak yazılmıştır. Romanı *yaşar gibi yazdığını* ifade eden Eray, Tanpınar'a ait anıların yazdıklarından çok daha ilginç olduğunu söyler. Bir röportajda romanı yazmasına gerçek adamın yazdığı defterin içinde olması ve tüm zaafları, rüyaları, ekşimişliği, beceriksizliği ile orada durmasını gerekçe olarak gösterir (Akdemir, 2014).

Ahmet Hamdi Tanpınar, günümüzde Türk edebiyatında ve akademik çevrelerde ilgi gören şair/yazar/eleştirmenlerden biridir. Birçok kimliğin taşıyıcısı durumunda olan Tanpınar, yaşadığı dönemde kendisinin ifadesiyle *sükût suikast*ına uğratılan bir kişidir. Onun yazdıkları, ortaya koyduğu eserler ölümünden sonra anlaşılmaya ve ilgi görmeye başlamıştır. Hakkında yazılmış biyografilerin yanı sıra biyografik romanlar da kaleme alınmıştır. *Geç Kalan Adam Ahmet Hamdi Tanpınar* (Kaplan, 2013), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması - Her Şey Bana Karşı* (Koç, 2016), *Zamanın İçinde /Ahmet Hamdi Tanpınar* (Bozkurt, 2017) bunlara örnektir. Akademik çevre de Tanpınar üzerine çok sayıda makale yazarak sükût suikastını sona erdirmiştir, ancak bu ilgi Tanpınar'ın ölümünden yıllar sonra gerçekleşmiştir. Günümüzde Tanpınar'ın akademik çalışmalarından şiirlerine kadar kaleme alınan onlarca makale, kitap ve tezden söz etmek mümkündür. Nazlı Eray, *Aydaki Adam Tanpınar* adlı romanını yaşadığı zamanın diliminde anlaşılmamış, sanat ve akademik çevrelerinden dışlanmış olan Tanpınar'ın uğradığı haksızlığa bir cevap, bir itiraz niteliğinde yazmıştır.

Türk edebiyatında fantastik roman türünün önde gelen yazarlarından Nazlı Eray, romanının 298. sayfasında da belirttiği gibi, *Aydaki Adam Tanpınar*'ı onun *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* adıyla kitaplaştırılan günlüklerinden hareketle yazar. Romanın sonundaki kaynakçanın metinlerarası düzleme açıkça işaret etmesi onu bir yandan fantastik biyografik roman hâline getirirken diğer yandan da romana büyülü gerçeklik düzleminde bir şaire ait

parçalı hayatın yeniden yorumu olmak özelliği kazandırır. Tanpınar'a ait altı defter (bunlardan sadece ikisi günlük niteliğindedir) ölümünden sonra kardeşi Kenan Tanpınar tarafından Mehmet Kaplan'a teslim edilmiş ve günlükler uzun uğraşlarla, ancak yirmi yıl sonra ortaya çıkabilecek hâle gelmiştir (Enginün-Kerman, 2018: 11). Fakat bu zaman zarfı da günlüklerin basımı için yetmemiş, günlüklerin ilk baskısı Dergâh Yayınlarınca yapılmış, Aralık 2007 tarihinde okuyucuyla buluşma imkânına kavuşmuştur.

Nazlı Eray, *Aydaki Adam Tanpınar* adlı romanını İnci Enginün ve Zeynep Kerman'ın birlikte hazırlayıp yayına sunduğu *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* adlı eserde toplanan ve Tanpınar'ın kaleme aldığı günlüklerden yola çıkarak yazmakla kalmaz, Tanpınar üzerine yazılan başka kaynakları da romanının yazımında kullanır. Nazlı Eray'ın fantastik kurgusu içerisinde Tanpınar'ın hayatı ve kişiliği yaşadığı ıstıraplar ve ikilemler merkeze alınarak verilir. Ancak bu, sıradan bir biyografik roman değildir. Postmodern sanat kuramının imkânlarından yararlanma yoluna giden Nazlı Eray, kendi zamanında, muhitinde anlaşılamamış Tanpınar'a empatiyle yaklaşmış ve onu günümüzün içerisinden konuşturarak geçmişinin ve yalnızlığının karanlığından gün yüzüne çıkarmıştır. Bir seçme ve ayıklama eylemine girişen Eray, geçmişin kayıtlarından eksiltmeler yaparak, onları yorumlayarak okuyucuya yeni bir anlatı sunar. Tanpınar'ın günlükleri sadece anılar toplamı değil, aynı zamanda canlı bir bellektir. Bu bellekten yararlanan yazar, (anlatıcının) kendi geçmişiyle Tanpınar'ın geçmişini günümüz dünyasında kesiştirir ve geçmişte bir kıskacın içerisinde hayatını sürdürmek zorunda kalan Tanpınar, bu anlatıda bir roman kahramanı olarak yeniden hayat bulur.

Aydaki Adam Tanpınar romanı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, geçmişini ve yaşadığı muhitin insanlarını anlatan bir roman olarak görünse de Nazlı Eray'ın özyaşamsal izleriyle doludur. Tanpınar'la bir ruh yakınlığı olduğunu sezdiren yazar, kendi geçmişinden (özellikle gençlik yıllarından) birçok ögeyi romana yüklemiştir. Gonca Gökalp Alpaslan, anlatmayı/yazmayı "*anımsamanın temel araçlarından biri*" olarak tanımlar. Buna göre, "(...) bellektekiler anlatıldıkça/yazıldıkça kalıcılaşmakta ya da zaten kalıcı izler bırakmış olayla, anlar yazılarak anımsanmaktadır." (Gökalp Alpaslan, 2016: 14). Alpaslan, kişinin yaşadıklarını belirli bir sırayla düşünürken bile daha çok gençlik dönemlerini anımsadığı noktasına dikkat çeker. Anlatıda, Nazlı Eray'ın özyaşamsal ipuçları daha çok romanda geçen *Baba* figürü etrafında belirginlik kazanır.

Yazar, romanına malzeme olan bir hayatı düzenlerken, yeni bir dünya inşa etmenin peşinde olduğu için eksiltmelere gidebileceği gibi ilavelerde de bulunabilir. Bir bakıma roman, "yaşanmışlığı açıklarken gizleme sanatına dönüşür" (Gariper-Küçükcoşkun, 2007:176). Yazarın dokunuşuyla Tanpınar'ın kusurlu

bulunan yönlerinin üzerinde durulduğu, ancak onun bir insan/sanatkâr olarak görülmesi gerektiği mesajı verilir. Bilinen Tanpınar'ın bilinmeyen yönleriyle daha iyi anlaşılması yolunda bir kalem uğraşı görünümünde olan bu anlatı, polisiye türe ait özellikler de gösterir. Günümüz dünyasında yaşayan ben-anlatıcının peşinde olduğu Tanpınar'ı arayışı bir polisiye kurgu içerisinde geçer, sürekli ortaya çıkan sürprizler okuyucuyu geçmiş ve şimdi arasında sürükler.

Aydaki Adam Tanpınar romanı, Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* ve günlükleriyle kurulan metinlerarasılık düzleminde yazılmış bir romandır. Nazlı Eray, Tanpınar'ın söz konusu romanıyla günlüklerini alt metne dönüştürür. Açık ve kapalı göndermelerle, alıntılarla geniş bir metinlerarasılık kurar. Böyle bir yöntem de biyografik romanı yazılan Tanpınar'ın belirginlik kazanmasında geniş ifade imkânı hazırlar.

1. Romanda Kişiler Dünyası: Ödünçlenmiş Kişiler ve Hayat Sahneleri

Aydaki Adam Tanpınar romanında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yanı sıra onun devrinde yaşamış, onunla teması olmuş birçok kişinin ödünçlendiği görülür. Nazlı Eray, Tanpınar'ın hayatı etrafında onun iç dünyasına dokunur, onu derinden etkileyen kişileri anlatının dünyasına taşır. Nazlı Eray'ın romanı, gerçekle kurmacanın el ele yürüdüğü, zaman zaman kurmacanın gerçekliği dönüştürdüğü bir anlatıdır. Şerif Aktaş, kurmaca ve gerçeklik ilişkisini "(...) [g]erçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır." (Aktaş, 2005: 15) cümlesiyle ifade eder.

Eray'ın anlatısında gerçek dediğimiz hayat kesitleri kurmacanın ana omurgasını oluşturmakla birlikte anlatının içerisinde geçen zamanı dönüştürme özelliğine de sahiptir. Geçmişte yaşamış olan gerçek kişilerin fantastik özelliklerle günümüze taşınması, gerçek ve kurmacanın çoğunlukla birbirinin içine geçmesine yol açar.

Aydaki Adam Tanpınar romanında paralel dünyalardan söz edilebilir. Bu paralel dünyalardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamış olduğu zaman dilimi, diğeri ise günümüzdür. Geçmiş zaman dilimi, ben-anlatıcının rüya aracılığıyla ayak bastığı evrendir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatından ödünçlenen kişiliklerin, fantastik dünyanın da etkisiyle paralel dünyaların arasında geçiş sağladıkları ve postmodernizmin çoğulculuk ve çokseslilik ilkeleriyle yeniden varlık kazandıkları görülür. Romanın kurmaca dünyasında paralel dünyalar arasındaki geçiş *ayna*yla sağlanır.

Anlatının kurmaca dünyasında Tanpınar'a ait *Eşik* şiiri hem metin olarak yer alır hem de metaforik bir işlev üstlenir. Paralel dünyalar arasında geçiş ya-

pan kişiler metaforik düzlemde bir eşiğin üstünde dururlar. Sıraları geldikçe bu eşikten geçmişe ya da günümüze adım atarlar. Paralel dünyalar arasında geçişler yapan roman kahramanlarının bir dönüşüm (İng. *transformation*) geçirdikleri de görülür. Roman, gerçeklik tabanında inşa edilen bir öykü sunar, fakat bu öykünün biyografiye yaslanan kısmı gerçekliğe daha yakınken, roman kahramanlarının geçmişle günümüz arasında yaptıkları yolculuk gerçekliğin ve akla yatkınlığın sınırlarını zorlar. Bazı roman kahramanları anlatının içyapısında etken bir rol alırken bazıları da figüratif varlıklar olarak anlam kazanır.

1.1. Başkişi/ Başkarakter/ Başkahraman/Kurucu Tematik Güç

Hikâye ve romanda başkişi bir başka söyleyişle tematik güç, romandaki ana düşünceyi ya da dünya anlayışını temsil eden kişi ya da kişilerden oluşur. Nazlı Eray'ın *Aydaki Adam Tanpınar* romanında başkişi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Anlatının merkezinde o vardır.

Romanın başkahramanı Ahmet Hamdi Tanpınar olsa da, ben-anlatıcı da romanın merkezinde yerini alır. Ben-anlatıcının Tanpınar'ı arayışı ve fantastik olaylar çerçevesinde izini sürmesi onu Tanpınar kadar önemli kılar. Anlatıda ben-anlatıcının kendisini anlamlandırma çabasının Tanpınar'ın yaşamı üzerinden geliştiği söylenebilir. Geçmiş zamana ait olan kurucu tematik güç Tanpınar'ın fantastik ögelerle günümüz dünyasına gelmesi, Tanpınar'ın hayatında yaşamış olduğu sıkıntıların kaynaklarının çözülmesi ve ben-anlatıcının kendi geçmişiyle hesaplaşması bir düğüm etrafında birleşir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, anlatının başkişisidir. Anlatıda Tanpınar, taşradan İstanbul'a gelmiş *bir hoca, muallim, memur, profesör* (s.15) olarak tanımlanır. Çirkince, boysuz bu hülya adamı, sigarasını ağzından düşürmeyen, sürekli kahve içen bir kimsedir (s.15). Tozlu ayakkabıları, gür kaşları ve kor gibi yanan gözleriyle Kırtipil Hamdi (s. 33) olarak tanımlanan Tanpınar, anlatıda bakımsız bir kimsenin dış görünüşüyle vücut bulur. Gür ve ağır kirpiklerine vurgu yapılır. Tanpınar'ın kendini çok çirkin bulmasından söz edilir (s.167). Fakat bu belirlemelerden sonra onun dış görünüşü üzerinde fazla durulmaz. Dış özelliklerinden çok iç dünyasıyla anlatıda yerini alarak varlık kazanır. Bunda onun sanatkâr olmasının yanı sıra, günlük yazarak iç dünyasını açmış olması rol oynar. Ben-anlatıcı, kısa bir süre için karşılaştığı Tanpınar'ı fiziksel varlığından çok ruhsal varlığıyla tanıma imkânı bulur.

Anlatıda verilen bilgilere göre Tanpınar'ın sağlığı iyi değildir. Rutubetli bir odada yaşaması, evinin olmaması onu hastalıklı bir adam hâline getirmiştir. Midesi iyi olmayan ve üstüne içki içen Tanpınar, evhamlı yapısından dolayı sık sık Cerrahpaşa'ya gidip muayene olur (s. 4). Kaşıntıları vardır, ürtiker olmuş-

tur. Sağlık problemlerine rağmen içki içmeye devam eden Tanpınar (s.139), kendisine hiç dikkat etmez. Bedeni adeta çökme noktasına gelmiştir. Dişlerinden de rahatsızdır, çünkü diş etlerinde ani bir çekilme olmuştur. Bir gece bir iki dişini kendisi söküp çıkarır (s. 158). Sigaralarını avuç içinde söndürmesi (s. 167) bedenine önem vermediğinin bir başka göstergesidir.

Borç batağı içinde yüzen Tanpınar'ın trajik bir hayatı vardır. Arzularına, isteklerine ulaşamayan bu adam, hayatında karşısına çıkan şansları kaçırdığı için geç kalmışlık psikolojisi içinde yaşar (s. 211). Borçlu olmasına rağmen kız kardeşine ve onun ailesine bakar (s. 25). Üstelik eniştesi de sakattır. CHP'den Maraş milletvekili olması onun maddi durumunda bir düzelme sağlamaz (s. 110). Bakımsız, evhamlı, borç içinde, böbrekleri bozuk, aç gezen, borçlarını kapatabilmek umuduyla kumar oynamaya devam eden şair, piyango biletleri alır (s. 210). İyi bir kumarbaz olmadığı için sürekli borç batağına girer.

Hep huzursuz ve vesveseli (s. 148) olan Tanpınar, daha çok kendi iç dünyasına çekilerek yaşamayı tercih eder. Dışarıya verdiği mahcup ve utangaç görünüşünün aksine güzel kadınlara düşkündür (s. 148). Platonik aşkı Nesteren (Dirvana) onun için bir ızdıraba dönüşür. Çünkü sevdiği kadın en yakın arkadaşının eşidir. Kurmacanın dünyasında Duşize Hanım onu *"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir ömür boyu delice sevdiği kadın"* olarak niteler. Evli olan Nesteren Dirvana'yı *Huzur* romanındaki Nuran olarak tarif eder (s. 120-121).

Hayatta ulaşamadıkları yüzünden sürekli hüzünlü ve alıngan olan Tanpınar'ın iç dünyası kaynar. O, dedikodu yapmayı sever (s.33). Fala inanan ve fal baktıran Tanpınar, Beethoven dinlemeyi (s.44) ve sisli havaları sever (s.88). Anlatıda ay tutulmasını ve mehtabı çok seven Tanpınar'ın, çocukluğunda, gençlik yıllarında evsiz kalacağını, evsiz ihtiyarlayacağını hiç aklına getirmediği ifade edilir (s.125-126). Tanpınar'ın hayatında aynaların yeri ise ayrıdır. Onun aynalara düşkünlüğü anlatıda bir fantastik ögeye dönüşür ve geçmişten gelen roman karakterlerinin bir el aynasından günümüz dünyasına geçtikleri görülür.

Duşize Hanım, bir gün yanına giden ben-anlatıcıya Tanpınar'daki korku ögesinin çocukluğuna dayandığını anlatır. Burada yazar, psikanalitik bir tavırla Tanpınar'ın iç dünyasındaki korkuları çocukluğuna dayandırma eğilimindedir. Tanpınar'ın büyükannesinin bahçesinde gövdesi üç insan eninde dev bir karadut ağacı olduğundan bahseder. Anlattıklarına göre büyükanne, bu ağacın eski bir şehit olduğuna inanır, ağacın dibindeki kıpkırmızı gölün etrafına mumlar diker ve onları yakar. Bu görüntüden korkan çocuk Hamdi, gözlerini kapatsa da görüntü gözlerinin önünde gitmez, ağacı rüyasında gördüğünde korkuyla uyanır (s. 41).

1.2. Norm Karakterler/ Yardımcı Kişiler/ Alıcı Kişiler

Norm karakterler, hikâye ve romanda başkişiden sonra çok boyutlu ve derinliğe sahip kişilerdir. Başkişinin açıklık ve derinlik kazanmasına katkıda bulunur. "Norm karakter, romandaki dramatik aksiyonu başkişi lehine dönüştüren kişidir. Başkişiden sonra en fazla söz sahibidir." (Şahin, 2008: 109). Stevick'in ifadesiyle norm karakter "romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratılmıştır." (Stevick, 2004: 62).

Romanda birden fazla norm karakter bulunur. Bu yardımcı kişiler, Tanpınar'ın yaşadıklarını ve kişiliğini anlatı dünyasında aydınlatan kimselerdir. Ben-anlatıcının düzenli aralıklarla ziyaret ettiği, gözlerinin rengi uçmuş, felçli Duşize Hanım, ben-anlatıcının kendisine Tanpınar'ın hayatından bazı kesitleri anlatmasını ister. Bu parçalı anlatım roman boyunca sürer. Daha çok Tanpınar'ın özel hayatıyla ilgili olan bu anlatımlar, Tanpınar'ın günlüklerinde yazmış olduğu özel bilgileri içerir. Bunlar, onun çektiği para sıkıntısı, yaşlanmışlık duygusu, vehimleri ve hastalıkları, yaşadığı karşılıksız aşklar, dostlarıyla yaşadığı çekişmeler, zaman, ruh, rüyalar, yani Tanpınar'ın gölge tarafıyla ilgili bilgiler üzerine kuruludur. Duşize, Farsçada el değmemiş, bakire kız anlamına gelir. Duşize Hanım, kurgulanmış bir karakterdir. Onun gerçek hayatta kim olduğu açıkça belirmez, ancak bu roman kişisinin yazar Virginia Woolf'la bağlantılı olduğu düşünülebilir. Nitekim Virgina ismi de İngilizcedeki virgin (bakire) kelimesinden gelir. Tanpınar'ın Virginia Woolf'u okumuş olduğu günlüklerinde yazılıdır (Enginün-Kerman, 2018: 127). Tanpınar'ın *Huzur* ve *Aydaki Kadın* romanlarında Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanında kullandığı roman tekniğinin izlerini görmek mümkündür. Nazlı Eray'ın Duşize Hanım'ı Virginia Woolf'tan yola çıkarak kurguladığı düşünülebilir.

Anlatı dünyasında Tanpınar'ın yaşamını sürdüğü Narmanlı Yurdu'nun bekçisinin eşi Muazzez Hanım'ın özel ve önemli bir yeri vardır. Ben-anlatıcı, geçmişe ait bir karakter olan Muazzez Hanım'dan edindiği bilgilerle Tanpınar'ı daha yakından tanıma imkânı bulur. Muazzez Hanım'la daha çok geceleri Narmanlı Han'daki odada görüşen ve onun kahvesini içen ben-anlatıcı, onun aracılığıyla Tanpınar'la iletişim kurmaya çalışır, ancak kurduğu iletişim, fiziksel bir iletişim değil, edindiği özel bilgiler üstünden gerçekleşir. Muazzez Hanım, Tanpınar'ın yalnız bir şekilde sürdürdüğü hayatın en yakın şahitlerinden birisidir. O, Tanpınar'ın hangi dostlarıyla görüştüğünü, geceleri nerelere gittiğini, yaşadığı sıkıntıları ve Narmanlı Yurdu'nda sürdürdüğü hayatı ayrıntılarıyla aktarır. Tombulca, orta yaşlı ve siyah parlak gözlü olan bu kadın (s. 129), Tanpınar'ın üst katında oturur (s. 130). Romanın önemli dönüm noktalarından birisi ben-anlatıcının Narmanlı Yurdu'na yaptığı gece yolculuklarından birinde Tanpınar'ın üst katında oturan bekçinin eşi Muazzez Hanım'la ilk kez fiziksel

olarak karşılaşmasıdır. Muazzez Hanım, her gece yaptığı gibi o gece de Tanpınar'ın kahvesini getirmek için odaya uğramıştır. Ben-anlatıcı, Tanpınar'la görüşmek umuduyla onun odasına bıraktığı cep telefonu aracılığıyla Muazzez Hanım'la bağlantı kurar ve Tanpınar'ın odasında olmadığı gecelerde onun kahvesini içmek ve Tanpınar üzerine sohbetini dinlemek için aralıklarla Narmanlı Yurdu'nu ziyaret eder.

Romanda ben-anlatıcı eski yazı bilmez. Tanpınar'ın el yazısının ayın üzerinde belirmesinden sonra araştırmalara girişen ben-anlatıcı, bir gün tesadüfen Lebon Pastanesi'nde çalışan orta yaşlı bir garsonla tanışır. Eski yazı okumayı bilen garson, bir gün tesadüf eseri ben-anlatıcının elinde gördüğü defteri okumayı teklif eder. Bunlar Tanpınar'ın tuttuğu ve ben-anlatıcının bir gece ziyaretinde cebine koyduğu günlüklerdir. Günlükleri okudukça Tanpınar'ın dünyasının çekim alanına giren garson, ben-anlatıcıya defterde yazılanları aktarır ve Tanpınar'ı daha yakından tanımaya başladığını ifade eder. Zaman zaman derin edebiyat bilgisiyle ben-anlatıcıyı şaşırtan garson (s. 213), Tanpınar'ın sevdiği kadınların ismini bilerek yazmadığını, günlüklerinin ölümünden sonra okunacağını bildiğini söyler (s. 214). Garson, her gün daha büyük bir ilgiyle okuduğu günlüklerden yola çıkarak Tanpınar'ın dostlarıyla olan ilişkilerini çözmeye başlar. O, bir gün günlükte okuduğu kısımlarda Tanpınar'ın Tanzimat Edebiyatı Bölüm Başkanlığı'na getirilmesiyle dedikoduların başladığını, emektar çaycı Çeşminur Hanım'ın Tanpınar'a derste iken götürdüğü kahvelerin bile dedikodu konusu olduğunu söyler. Garson, günlükleri doğrudan okuyabilen roman karakteri olarak ben-anlatıcının peşinde olduğu Tanpınar'ın daha yakından tanınmasını sağlayan kişidir.

Tanpınar'ın İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'nde emektar çaycısı (s. 191) olan Çeşminur Hanım da bir başka norm karakterdir. Geçmişe ait bir gölge olarak ben-anlatıcının odasına gelen Çeşminur Hanım, Tanpınar'ın ilgi duyduğu bir kadın olan *Sarı Fizikçi*'nin varlığından bahsetse de bu kadının kimliğini ısrarla açıklamaz. Ben-anlatıcının çok merak ettiği bu Sarı Fizikçi bir muamma olarak kalır. Tanpınar'ın profesör olarak çalıştığı mekânda çevresiyle yakın ilişkilerine tanık olan Çeşminur Hanım, onun ders anlatımından kılığına kıyafetine, hatta fakültede dönen dedikodulara kadar bilgiler verir. Kendisini Tanpınar'ın hayatının ufak bir parçası (s. 194) olarak tanımlayan bu roman karakteri, bir gece sabaha karşı ben-anlatıcının mutfağındaki gümüş tepsinin üstünde belirir. Fantastik ögelerle yüklü bu karşılaşmada "(...) [*n*]*e de olsa kahve tepsisi benim dünyam.*" (s. 210) diyen Çeşminur Hanım, fakültenin çaycısı olarak kendini bir kahve tepsisi çerçevesinde anlamlandırır.

Nazlı Eray da ödünçlenmiş bir kişilik olarak romanın dünyasında yerini alır. Ben-anlatıcıyla sıkı bir ilişki içinde olan yazar, kendi geçmişindeki hatıralarla

romanın görünmez kişiliklerinden biri olur. Ben-anlatıcının mesleği, görünümü, yaşı hakkında hiçbir bilgi verilmezken, onun *Baba* ile karşılaşmasından ve Tanpınar'ın muhitine yakın bir muhitte gençliğini geçirmiş olmasından ben- anlatıcıda yazarın hayatının izlerinin olduğunu söylemek mümkündür. Ben-anlatıcı Tanpınar'ın parasızlığına o kadar üzülür ki ona bir banka hesabı açtırmayı, bir banka kartı ayarlamayı düşünür (s.188).

Romandaki Baba figürü ilginç bir karakterdir. Baba, anlatıda daha çok geceleri ben-anlatıcının karşısına çıkar. Üzerinde koyu kahverengi fötr şapkası ve koyu bej İngiliz pardösüsü vardır. Ben-anlatıcıya kendi babasını hatırlatır. Bu adam, "bu zamanın, bu ortamın adamı" değildir (s. 46). Sepya renkler içinde, daha çok eski bir fotoğraftan çıkmış gibi görünür. Ben-anlatıcı karşılaştığı bu adam karşısında şaşkın hâldedir. Çünkü o, kendisine babasını hatırlatmıştır. "Şimdi bir taşın üstündeydi babamın adı. O kadar." (s. 47) diyen ben-anlatıcı, karşılaştığı bu kişinin varlığıyla eski zamanlarını anımsamaya başlar. Kendisini herkesin babası olarak tanıtan bu roman kişisi, "[*h*]*atırlanan, akılda kalan, yıllar sonra düşünülen bir baba*" (s. 47) olarak tanımlar. Roman boyunca Tanpınar'ı bulması konusunda ben-anlatıcıya yardım eden, ona eşlik eden bu kişide ben-anlatıcının babasından birçok iz bulunur.

Baba figürü herkesin babasını hatırlatmasıyla genel bir imge olarak anlam kazanır. Baba imgesinin anlatı boyunca açımlanmasıyla birlikte, ben-anlatıcının geçmişinde kendi babasıyla yaşadığı problemler roman ilerledikçe gün yüzüne çıkar. Ben-anlatıcı, babasının ölümüyle, ölümünden doğan boşlukla sarsılmıştır. Ancak bunu daha çok bastırma yoluna gitmiştir. Baba figürü ile karşılaşması geçmişinde babasıyla yaşadıklarını gün yüzüne çıkarır. Ben-anlatıcı, Tanpınar'ın Narmanlı Yurdu'na gittiği bir gece yolda yürürken kendisini çocukken ailesiyle birlikte yaşadığı Saadet Apartmanı'nın önünde bulur. Burada babasıyla karşılaşan ben-anlatıcı, karanlığın içinden babasına seslenir. Ağlayarak babasına "Baba, niye beni ayırdın? Niye bütün sevgini kardeşime verdin? Ben yalnız kaldım baba!" (s. 97) diye bağırır. Babasından, kardeşini korumak zorunda olduğu, ben-anlatıcının uzaklara gittiği cevabını alır. Ben-anlatıcı, romanın ilerleyen bölümlerinde çocukluğunun geçtiği evin önüne gelir. Elli yıldır görmediği pencere yavaşça aralanır ve babası görünür. Babasının "Seni seviyorum evladım. Hep sevdim seni." (s. 131) sözü üzerine zihni çocukluğuna gider. Çocukluğunda tüllerin tutuşmasından kaynaklanan yangını anımsar. Çocukluğunun mekânlarına doğru yürüyen ben-anlatıcı, aslında bilinçaltındaki mekâna yolculuk yapar. "Çevrem bir dekor gibiydi." (s. 132) ifadesinde dile gelen bu psikolojik gerçek, onun özlemlerinin ortaya çıkardığı bir anı olarak anlam kazanır.

Romandaki Selami karakteri, ben-anlatıcının günümüz içerisinde en yakın olduğu ve güvendiği kişidir. Onunla gelişen olaylar üzerine rahatça konuşabilen ben-anlatıcı, "Selami'yle akşamüstü konuşmaları" başlıklı bölümlerde karşılaşır. Romanın girişinde Selami, yeni bir android araçla insan beynini, kişiliğini, yeteneklerini, geçmişini bir cd'ye yükleyen teknolojiden bahseder. El altından bu cd'lerin varlığını öğrenen ben-anlatıcı, çok heyecanlanır. Bu kayıtların daha çok ünlü kişilere ait olduğu konuşulur, ancak onlara ulaşmak çok zor, hatta imkânsızdır. Selami ile Kızılay'daki bir pasaja giden ben-anlatıcı, başta eli boş döner, fakat bir süre sonra Selami, bu korsan cd'lerden birini tesadüf eseri bir kahveci çırağından elde eder. Cd'nin kime ait olduğu belli değildir. Onu izlemek için özel bir bilgisayara ihtiyaç olduğundan bu kayıtları izleyemezler. Ben-anlatıcının yakın arkadaşı için Selami isminin seçilmiş olması romanın kurgusu açısından ilginçtir. Selami ismi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanının başkişisi Selim'i anıştırır. Kişiliği hakkında pek bir bilgi verilmeyen bu roman karakteri, romanın kurgusunda cd kayıtlarının peşini kovalayan kişi olarak belirir. Amacı ünlü bir kişiye ait hatıralara, yaşanmışlıklara, tecrübelere kısacası geçmişine yaşadığı günün içinde şahit olabilmektir. Metinlerarası ve göstergelerarası düzlemde ele alındığında bu teknolojik gelişme 2004 yılında Alman, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada ortak yapımı olan, yönetmenliğini ve senaryosunu Omar Naim'in üstlendiği ve başrolünü Robin Williams'ın oynamış olduğu *The Final Cut* (Son Kurgu) filminin konusuyla benzerlik gösterir. *The Final Cut* filminde Zoë Çipi tüm hayatınızı kaydeden bir implanttır. Bu çip sayesinde öldüğünüz zaman bir kurgu uzmanı cenaze töreninizde gösterilmek üzere hayatınızdan kesitleri birleştirerek bir film oluşturur. Bu filme "Derleme-Hafıza" adı verilmektedir. Doğumdan önce insanların beyinlerine yerleştirilen bu implantlar sayesinde, bir insanın tüm hayatı, ölümünden sonra, o kişinin gözünden görüntülenebilmektedir. Daha çok seçkin insanlara ayrıcalık sağlayan bu implant, insanların hayatındaki önemli anıları canlı tutar. Filmde sektörün en iyi "kurgucusu" Alan Hackman'ın (Robin Williams) büyük rağbet görmesinin nedeni, genellikle yozlaşmış müşterilerini olduklarından bambaşka gösterme yeteneğidir. Filmin alt katmanında insan hayatının aslında sadece bir kurgu olduğu mesajı verilir. *Aydaki Adam Tanpınar* romanında ben-anlatıcıyı ve Selami'yi buna benzer bir kurgunun varlığı heyecanlandırır. Ben-anlatıcı cd'lerin varlığını *dev bir ruhlar arşivi* olarak tanımlar. Ona göre bu bir cins ölümsüzlük kitaplığıdır (s.23).

Aynadaki Adam, anlatıda kurgulanmış başka bir norm karakterdir. Tanpınar'ın aynadaki sureti olan bu roman karakteri, Ahmet Hamdi değildir ve geceleri ben-anlatıcıyı ziyaret eder. Üstünde kalınca paltosu, hülyalı gözleri, hafif kısa boyu, gür saçlarıyla Tanpınar'a çok benzer (s. 142). Anlatıda geçen;

"(...) onun aynısıyım (...) Ama o değilim. Onun aynada gördüğü suretim ben. (...) Tablo gibiyim. Tanpınar'ın portresi gibi. (...) Kimsenin bilmediği şeyleri bilirim ben. Onun bir görüntüsü, sureti olduğum için, benim onun hakkında bildiklerimi kimse bilmez. Ruhu, dünyası, hayalleri, rüyaları, yüreğindeki sevgisi, dedikoduları, parasızlığı, kumarbazlığı, titizliği, evhamları... En iyi ben bilirim bütün bunları..." (s. 144-145)

ifadeleri, Aynadaki Adamın Tanpınar'ın içindeki kişi olduğu izlenimini verir. Romandaki Baba ile görüşen Aynadaki Adam, Tanpınar'ın günlüklerinde aktardığı bir anısından yola çıkılarak kurgulanmış bir karakterdir. Tanpınar, aynalara düşkündür ve her yere ufak da olsa bir ayna asmayı sever. Bir gün tayin edildiği Konya'da sabahın erken saatlerinde manifaturacıdan bir ayna alıp odasının duvarına asar. Dışarıda kış hüküm sürer. Yarı karanlık bir gündüzün içerisindedir. Gece aynaya dikkatle bakar. Aynada kendisine bakan bambaşka bir adamın suretiyle karşılaşır. Odasındaki kandil söner, Tanpınar yeniden lambayı yakar, fakat aynada gördüğü suret kaybolmuştur. Bu deneyim Tanpınar için hem korkutucu hem de hüzünlü olmuştur. Vaktiyle Tanpınar'a aynada görünen sureti, bir gece sabaha karşı ben-anlatıcının odasına gelir. Ben-anlatıcı, önce onu Tanpınar'ın kendisi zanneder, fakat ışıkların gitmesiyle, tıpkı aynadaki suretin sönen kandil ışığında kaybolması gibi, gördüğü adam da yok olur. Narmanlı Yurdu'na düzenli aralıklarla giden ben-anlatıcı, günlükleri okuyarak Tanpınar'ın dünyasına adım atan garsonu da beraberinde götürmeye başlar. Garsonun çalıştığı Lebon Pastanesine bir gün Ahmet Hamdi Tanpınar gelir. Fakat garson ve ben-anlatıcı onu 'Aynadaki Adam' zannederler.

Anlatıda Hamdi Baba, Tanpınar'ın bir başka uzantısı olan yardımcı karakterdir. Olağanüstülüklerin mümkün olduğu alaboz dünyada anlatı sahnesine çıkan bu karakter, rüya içi, sihirli bir saatte beliren (s. 186), canlı mı ölü mü anlaşılmayan bir kimsedir (s. 180). Kendisini kapıların ve pencerelerin dışındaki adam olarak tanımlayan Hamdi Baba karakteri (s. 179), *eşikteki* kişi olarak konumlandırır. Tanpınar'a en yakın kişi olan bu roman kahramanı, günlüklerde yazılanların da en yakın şahididir. Hava aydınlanğında saydamlaşan Hamdi Baba, ben-anlatıcının kendisi gibi konuştuğunu ifade eder. Bu da ben-anlatıcının günlüklerden etkilendiğini itiraf etmesine yol açar (s. 187).

Hamdi Baba'nın bir başka süreği Kahverengi Bavul'dur. Postmodernizmin nesneleri de bir roman kahramanına dönüştürebilen imkânları sayesinde kahverengi bavul anlatının dünyasında yerini bulur. "Alaboz Gece" başlıklı bölümde ben-anlatıcı, Tanpınar'ı görmek için tekrar parka gider, fakat daha önce *Hamdi Baba*'nın üzerinde oturduğu bankın yerinde onun ölümünden sonra

evrakının doldurulduğu kahverengi bavul vardır. Bavul, ben-anlatıcıyla *Hamdi Baba*'nın sesiyle konuşur. Ben-anlatıcının elindeki aynanın öyküsünü anlatır. Bu ayna, Tanpınar'ın *kadavra kadın* olarak adlandırdığı yaşlı bir kadına aittir. Şafak sökmeye başladığında eski bavul içindeki evrakla yok olur. Bavul, Tanpınar'ın ölümünden sonra bütün evrakının doldurulduğu bir nesne olarak roman dünyasına girmiş ve Tanpınar'ın sesine dönüşmüştür.

1.3. Kart Karakterler/ Hasım Kahramanlar/ Yıkıcı Karakterler

Kart karakter, kurmaca dünyada "tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir." (Stevick, 1988: 184). Belirli bir esnekliğe sahip olmasına rağmen genellikle aynı özellikleri yansıtmasıyla belirginlik kazanır. Olay örgüsünde üstlendiği karşı güç olama işlevini sonuna kadar sürdürür. Hikâye veya romanda temsil edilen değerlerin karşısında yer alır.

Aydaki Adam Tanpınar romanın kurmaca dünyasında yıkıcı karakterler sınırlı yer tutar. Önceleri Tanpınar'ın dostu olan Mehmet Ali Cimcoz ve Adalet Cimcoz romanın dünyasında yıkıcı karakterlere dönüşürler. Bunda Tanpınar'la aralarının zamanla açılmasının etkisi vardır. Tanpınar'ın yakın çevresiyle ilişkileri ödeyemediği borçları yüzünden bozulur (s. 189). Onun dostu olan Adalet Cimcoz'un *Maya Sanat Galerisi* etrafında kurduğu sanat çevresi romanda vurgulanır. Tanpınar'ın Adalet Cimcoz ve eşi Mehmet Ali Cimcoz'un evlerine konuk olması, sergi açılışlarına gitmesi, evlerinde bezik oynaması üstünde durulur (s. 245). O, zamanla dostlarından aldığı borçları ödeyemez ve bunun üstüne artık yemeklere ve toplantılara davet edilmez. Adalet Cimcoz, Tanpınar'ın bir hastalık geçirmesi üzerine haftalık yazı yazdığı gazetenin *Fitne Fücur* köşesinde ondan "Hamdicik" diye bahseder. Tanpınar, bu ifadeye çok içerler ve Hasan Âli Yücel'e Adalet Cimcoz'la dostluklarının bittiğini ifade eden bir mektup yazar. Günlüğünde dostlarıyla bitirdiği ilişkisini;

> *"Her şey gösteriyor ki, Mehmet Ali ile Adalet'le kısmetim kesildi. Bundan gayet memnunum. İyi birkaç hediye, iki yüz liranın iadesi ve allahaısmarladık. Bu kadının soğukluğu, cilveleri, yalancı neşe ve samimiyeti, özentileri çoktan beri hoşuma gitmiyordu. Ne var ki, müstakil hayatım yoktu"* (s. 246)

şeklinde ifade eder. Adalet Cimcoz, aynada beliren ve günümüz dünyasına ayak basan bir roman kahramanıdır. Ben-anlatıcı onunla doğrudan temas kurar. Romanda problemli bir kişilik olarak yansıtılan Adalet Cimcoz, yaşadığı dönemin *Dublaj* Kraliçesi'dir (s. 244). Adalet'in oturduğu ev Lebon ve Markiz

Pastaneleri'ne çok yakındır. Pastaneye gelen Cimcoz, ben-anlatıcıyı yazarların katıldığı toplantılardan birine davet ederek evine götürür. Ancak kendi gençliğine yolculuk yapan ben-anlatıcı bu atmosferi yaşamaya tahammül edemez ve oradan kaçar. Garsonla birlikte tekrar Cimcoz'un Şişli'deki evine gitmeye karar veren ben-anlatıcı, ilk denemede gitmeyi başaramaz. Ben-anlatıcı, Adalet Cimcoz'un apartmanının adresini Duşize Hanım'dan alır. Garsonla Adalet Cimoz'un evine gitmeyi başarsalar da Tanpınar'ı göremezler. Bunun anlamı Tanpınar'la Adalet Cimcoz'un aralarının bozulması olarak yorumlanabilir.

1.4. Fon Karakterler/ Dekoratif Kişiler

Fon karakterler, hikâye ve romanın olay örgüsünün gelişiminde etkisi olmayan kişilerden oluşur. "[R]omanda en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubudur. (...) romanın birinci derecedeki kahramanına ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar ve ancak o zaman ilgi çekici bir boyut kazanırlar." (Korkmaz, 1997: 300).

Anlatıda yer alan fon karakterler yine Tanpınar'ın yaşadığı dönemde onunla temasa geçmiş veya yakın çevresinde hayatlarını sürdürmüş olan kişilerdir. Daha çok eski İstanbul'un sanatkâr portresini vermek üzere kurgulanan bu kişiler, anlatıda kısa kısa yerlerini alırlar.

Adalet Cimcoz'la birlikte dönemin İstanbul sanat çevresi de romana girer. Adalet Cimcoz, ağabeyi Ferdi Tayfur gibi ünlü bir seslendirme sanatçısıdır. Ferdi Tayfur'un ilk eşi operet sanatçısı Melek Kobra'nın veremle sonuçlanan kısa ve trajik hayatı da romanın dünyasına taşınır (s. 249). Ferdi Tayfur'un eroinman oluşu, ablası Adalet Cimcoz'un ona bunun için para sağlaması da romanda kısaca anlatılır (s. 89).

Nur Sabuncu ödünçlenen bir başka kişiliktir. "Türkiye'nin ilk kadın Hamlet'i" olan Nur Sabuncu, Tanpınar'ın güzel bulduğu sarışın ve alımlı bir kadındır. Tanpınar, günlüğüne kaydettiği;

> *"Nur'un resmi çok güzel. Tekrar asacağım. Ama ilk karısına âşığım zannederler diye korkuyorum. Budalalık deryası bir hayatım var."* (s. 255)

cümlelerinde Nur Sabuncu'nun güzelliğine ve yaşadığı ikileme vurgu yapar. Şakir Eczacıbaşı'nın ilk karısı olan Nur Sabuncu, bunalımlı kişiliği ve hayatıyla dikkat çeker. Onun, bir yangında ölmüş olması da romanın dünyasına fantastik düzlemde aktarılır. Nur Sabuncu, içerisinden çıktığı aynanın içine geri döndüğünde aynanın içi alev alev yanar (s. 258).

Nesteren Dirvana, Tanpınar'ın büyük aşkı olmasına rağmen romanda fon karakter olarak yerini alır. Yasak bir aşk olması, günlüklerde ayrıntılı bir şekilde yer almaması onu romanın ana karakterlerinden biri olmaktan alıkoyar. Nesteren, Kıbrıs'lı yalısında oturur (s. 120). Tanpınar'ın bir ömür boyu delice sevdiği bu kadın evlidir (s. 120-121). Yurtdışından bir fotoğraf makinesi getirtmiş ve Tanpınar'a hediye etmiştir (s. 124). Zarif ve güzel (s. 140) olan Nesteren'in bir etol kürkle bir düğünde çekilmiş fotoğrafı vardır (s. 147). Fotoğraflar ve görüntüler anlatının tamamlayıcı unsurları olarak anlam kazanır. Nesteren'e "kapının arkasında sarılıverdiğini" (s. 162) günlüğünde yazan Tanpınar, onunla ilişkisini daha ileriye götüremez.

Romanın dünyasında dikkat çeken ödünçlenmiş kişiliklerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi ve çalışma arkadaşı Mehmet Kaplan'dır. Mehmet Kaplan, "orta yaşlı, siyah saçlı" (s. 235) hâliyle romanın dünyasında yerini alır. Kendisini Tanpınar'ın asistanı olarak aynadan tanıtan Kaplan, günlüklerin başına gelenleri aktarır. Ona çok yakın olduğunu, "çektiği bütün acıları, sefaleti, eserlerine karşı aşırı titizliğini, rüyalarını", (s. 235) kısacası her şeyini iyi bildiğini ifade eder. Tanpınar'ın ölümünden sonra kardeşi Kenan Tanpınar tarafından kendisine verilen günlüklerin yayımlanması konusunda tereddüde düştüğünü, uzun yıllar sonra fakültedeki asistanların günlüklerin kendisinde bulunduğunu öğrendiğini anlatır. Günlükleri asistanların arasında paylaştırdığını, yirmi yıllık titiz bir çalışmanın sonunda günlüklerin yayınlandığını, kıyametin koptuğunu ve ortalığın birbirine karıştığını anlatarak günlüklerin yayımlanma sürecini de anlatının dünyasına katar.

Anlatıda ödünçlenmiş bir başka varlık Tanpınar'ın kedisidir. Adı Kafka olan bu kedi, Tanpınar'dan günümüze gelen resimlerde yerini alır. Bu siyah kedi, anlatıda ben-anlatıcının yanına gelir, onu takip eder, Tanpınar'ın yaşadığı mekânın avlusunda gezer ve varlığını roman boyunca sessizce sürdürür.

Müdür İsmail Bey, Arif, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Tatyana Moran, Kadavra Kadın gibi kişilikler de romanda kısaca üzerinde durulan fon karakterler arasındadır.

SONUÇ

Nazlı Eray'ın kaleme adlığı *Aydaki Adam Tanpınar* romanı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beyoğlu'nda bulunan eski hapishaneden bozma Narmanlı Yurdu'ndaki yalnız yaşantısını ele alan fantastik biyografik bir romandır. Romanda Tanpınar'ın hayatı çerçevesinde onun muhitinde yaşamış olan ve hayatına temas etmiş olan insanların varlığından söz edilir. Paralel evrenler üzerine kurulan roman, Tanpınar'ın günlüklerinden yola çıkılarak yazılmıştır. Nazlı Eray'ın

Tanpınar'a yakınlık duyarak yazdığı roman, vaktinde Tanpınar'ın uğradığı "sükut suikastına" itiraz niteliğinde varlık kazanır. Nazlı Eray'ın yaşamından da izler taşıyan anlatıda çift kişilikler dikkat çeker. Bir tarafta gerçekten yaşamış olan kişiler varken diğer tarafta bu kişilerin imgeleri görünürlük kazanır. Kahramanların ayna aracılığıyla paralel evrenler arasında geçiş yaptığı romanda günlüklerde geçen ifadeler yazar tarafından seçme ve ayıklama yoluyla romanın kurgusunda gerçek ve fantastik ögeler olarak yerini alır. Sonuçta *Aydaki Adam Tanpınar* romanı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve çevresinde yaşamış olan insanların ödünçlenmiş kişilikler olarak günümüz dünyasına taşındığı bir anlatı olarak anlam kazanır. Roman, kahramanların çeşitliliği açısından bir karnaval geçidi görünümü sergiler. Tanpınar'ı merkeze alan bu anlatı, Tanpınar'ın yaşamı ve ruhsal dünyası üzerinde odaklanan, diğer roman kahramanlarının onun yaşantısı etrafında anlam ve varlık kazandığı bir metindir. Fantastik ve polisiyenin baskın olduğu bu eser, fantastik biyografik roman görünümü arz eder. Sonuç olarak bir yazarın hayatı fantastik kurgu içerisinde yeniden kurgulanmış ve kurmaca dünyanın imkânları içerisinde yeniden yazılmıştır.

KAYNAKÇA

AKDEMİR, Gamze (2014), "Nazlı Eray'dan bir Tanpınar Romanı: 'Aydaki Adam: Tanpınar' ", **Cumhuriyet Kitap Eki**, 12 Eylül.

AKTAŞ, Şerif (2005), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ, Ankara.

ALPASLAN GÖKALP, Gonca (2016), Özyaşam Öyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu, Ürün Yay., Ankara.

BOZKURT, Kadire (2017), **Zamanın İçinde /Ahmet Hamdi Tanpınar**, Alakarga Sanat Yay. İstanbul.

ENGİNÜN, İnci- KERMAN, Zeynep (2018), **Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa**, Dergâh Yay., İstanbul.

ERAY, Nazlı (2015), **Aydaki Adam Tanpınar**, Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul.

GARİPER, Cafer- KÜÇÜKCOŞKUN, Yasemin (2007), "Hayatla Kurmaca Arasında Elif Şafak'ın Siyah Süt Romanı", **Arayışlar -İnsan Bilimleri Araştırmaları-**, S. 18, Isparta, s. 173-218.

KAPLAN, Sefa (2013), **Geç Kalan Adam Ahmet Hamdi Tanpınar**, Doğan Kitap, İstanbul.

KOÇ, Murat (2016), **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması - Her Şey Bana Karşı**, Eren Yay., İstanbul.

ÖNER, Haluk (2016), "Nazlı Eray Öykücülüğünde Rüya", **International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)**, s. 129-139.

STEVİCK, Philip (2004), **Romanın Teorisi,** (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoglu), Akçağ Yay., Ankara.

ŞAHİN, Veysel (2008), "Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adıvar'ın Handan Romanı", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 18, S. 2, s. 99–126.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017), **Aydaki Kadın**, Dergâh, İstanbul.

TUNÇEL ULUSOY, Ayşe (2017), "Eşikte Duran Bir Roman: 'Aydaki Adam Tanpınar'", **folklor/edebiyat,** Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, C. 23, S. 90, s. 75-95.

TODOROV, Tzvetan (2004), **Fantastik**, (Çev. : Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul.

KUŞLAR YASINA GİDER'DE DEĞER VE SİMGE KİMLİKLER...

Fatih ARSLAN[*]

GİRİŞ

Hasan Ali Toptaş'ta Bir Açar Değişim: *Kuşlar Yasına Gider*...

"...kelimelerin dışındaki dünya koca bir yalan benim için. Kelimelere döktükçe, yazıya geçirdikçe inanıyorum ona."

Söz bir büyü olduğundan beri sırrını kimsenin çözemediği bir etki alanına sahip. Farklı kelimelerle de olsa aynı duyguları, ritimleri anlatan kalp sancıları, adı muamma olan kalıpların emrinde işliyor. Dünya saati uyanma zamanına kurulsa roman, bütün anların rüyasını hatırlamaya devam edecektir. Türk roman rüyasının, Kafka ve Borges'in coğrafya ikizi Hasan Ali Toptaş, bizim öykülerimizi insan değerlerine katmaktadır. *Bayram Şekeri* ile başlayan kitaplaşma eğilimlerini her defasında yeni sarsıntılar yaratan öykü, roman adıyla sınırlanmış insan tecrübeleriyle aktarmıştır. Bu ilk akışın sonrası bütüncül bir yazım sağanağıdır. *Gölgesizler, Kayıp Hayaller Kitabı, Bin Hüzünlü Haz, Uykuların Doğusu* ve uzun bir aradan sonra *Kuşlar Yasına Gider*. Mütevazı, içten, ürkek tavırlarını satırlarının arkasından okuma şansımızın olduğu Toptaş, özelde Denizle genelde Anadolu beyefendiliğinin mücessem halidir. Çocukluğundan beri taşıdığı içini burkan, sarsan, etkileyen saklı bir coğrafyayı edebiyatın emrine bırakmaktadır. "Okuyarak kendimi kelimelerin arasına saklayabildiğimi gö-

* Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. farslan@firat.edu.tr

rünce, galiba daha sonra bunu yazarak da yapabileceğimi düşündüm." (Toptaş, 2010: 32) tarzında cümleleri yazma samimiyetinin tipik göstergeleridir. Özelde kurgunun efendisi olan roman, bu anlamda yazarına bambaşka açarlarını keşfettirmiştir. Toptaş, zaten derinden sızlayan, mırıldayan bir türküydü. Modern anlatılarını çoğulda ilham kaynaklarıyla yazdı ve bir ad konamadığı için postmodern dendi. *Kuşlar Yasına Gider*, Toptaş'ın türkülerle, toprağıyla, doğasıyla selamlaşma, helalleşme metnidir. Roman denilen türün bütün kurallarına bağlı kalmakla beraber masalı, türküyü her tür folklorik ve sanatsal değerlerin imkânlarını, hudutlarını zorlayıp devşirdiği bir üst/ara metin var karşımızda. Anlatım daha derli toplu bir kurgunun emrindedir. Kendini yazmaya adamış, heyecanı tarifsiz, kendi ifadesiyle "kalbi bir tavşan ürkekliği"nde olan yazar; aslında hep gözlerini insanlardan kaçırıp kendi müthiş yalnızlığına çekilme telaşında. 1940 sonrası Türk edebiyatının kırılma basamaklarından birisi. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay diye devam eden ve her dönemde başka kategorilerle değerlendirilen kristalize olmuş estetik yoğunlaşmaların son halkası büyük oranda Toptaş'tır. Yazıya, kaleme vuruldukça ışıldayan bir çelik Türkçe ve dil işçiliğiyle postmodernizmin çok ötesinde manalar taşımaktadır. Bilgisayar değil, kalemle yazan; yanlış kelime ve cümlelerde sayfayı karalamak yerine yeniden yazan**, belki de bu yüzden yazdıklarının çoğu, roman ve hikâye (!), ezberinde olan bir uyanık bilinç her şeyin ötesinde sağlam bir dil ve edebiyat işçisidir. Yazının sıfır derecesi daha çok kaleminin ateşindedir. Sağlam, kaliteli, incelikli bir Türkçe onun aslında ve tartışmasız en güvendiği yanıdır. Popüler, sempatik bir anlatım yerine çözümleyici, eleştirel, açar, fraktal bir anlatımı vardır. Hasan Ali Toptaş eserlerinde kimliğini, varlığını sorgulayan bir bilinç oluşturma gayesindedir. Ne derece modern gözükürse gözüksün Doğu'nun kadim sularında ellerini yıkar. Beckett'tir evet ama daha çok Şehrazat. Halk hikâyeleri, efsaneler, masallar, anlatılar... vb. kurgunun rüyasına paralel bir bilinç masalı kurar. Yazar-anlatıcının romandaki kızı Ayperi'de eşlik eder bu büyüye;

> *"(...) biliyor musun gördüğüm rüyada biz seninle büyük bir defterin içinde yürüyorduk işte. Sonra işte böyle yürürken, bizim üstümüze aniden kocaman bir kalem düşmesin mi?.. Hemen kollarımızı uzattık, ikimiz bir o kalemi tuttuk yoksa ezilecektik altında. Tuttuktan sonra da defterin yüzüne bir daire çizdik aceleyle. Boşluk çizdik yani, anlıyor musun, sonra da işte çizdiğimiz boşluktan fırt diye defterin dışına çıktık. Peki, çıkınca nereye düştük biliyor musun? Nereye? Gökkuşağının üstüne düştük ve bizim ağırlığımızla gökkuşağı o sırada hafifçe yaylandı."* (s. 42).

** 20 Nisan 2018'de Erciyes Üniversitesi'ndeki Hasan Ali Toptaş Sempozyumu'nda yazarla yapılan özel görüşme.

Anlatının niyet okumaları büyülü gerçeklik, üst kurmaca, fantastik kurgu, distopik anlatım gibi sınırlı süreli yayınların, tanımlamaların ötesindedir. Normalde şiirde olması gereken kesafet, çağrışım, imge değerleri Toptaş'ın öykü ve romanlarında bizi selamlar. Büyük oranda soyutlaşmayı da beraberinde getiren algı, anlatım evrenini sembolik şiire benzer bir katmana, dili anlatımdan ziyade ideale taşıyan, bir yaklaşımdır. İnsanın sınırlı sınırsızlığı sadece bir fon, ayrıntıdan ibaret sanatsal anlatıda bir ruh haritasına dönüşmektedir. Geçmişin ve onun taşıdığı değerlerin insan ve toplum belleğine etkisi, nihai bir uzamda kendi tanımsızlığını belleyen insan için *Gölgesizler* nispetindedir. Ürkek, çelişkili, olasılıklı, kararsız tavırları neredeyse, *Kuşlar Yasına Gider* hariç, bütün anlatımlarının diline, kahramanlarına, kurgusuna sirayet etmiştir. Dozunda bir yükleme, metni zehre dönüştürmeye bir kala durdurur. Sonrası derin bir anlam magmasıdır. Dilin imkanlarını zorlamak, anlamın en keskin tavrını keşfetmek de metaforik anlamı perçinleyen bir şeyler dünyası kurmaktadır. Neyin anlatıldığı pek de belli olmayan puslu, masalsı, karnavalesk bir dil şölenidir akılda çoğu kez kalan. Belki de bu yüzden çoğu kez dili takip edersiniz ve dil yalan, yaralıdır. Bilinç açma ve bilinç okuma ortak bir bilinç yaratılıncaya kadar devam eder. Referans kaynaklarının görünür bir şekilde arz-ı endam etmesi de çoklu söyleme rahatlığının, çokluluğun ve şeyleşmenin sonucudur. Metinlerarası değil bilinçlerarası bir tavırdır bu durum. Masal tavrının en belirgin niteliği bir dil molası olan *"Efendime söyleyeyim..."* ve benzer ifadelerin kullanılmasıdır. Özellikle Uykuların Doğusu masalsı dil ve tavrın; eskiye dairin yeniye davet edilip bilinç havuzuna damıtıldığı bir farkındalık metnidir. Hatta bir kısmı uydurulmuş, bir kısmı yerel ağızlarda baki ritmi başat sözcük incilerine rastlarsınız; *hıyallamak, deşdivan, pıynar, tavşanak, kebe, dastar, kadirşinas otları, vefagülleri, henge bakmak, hapahap karşılaşmak ya da hembembe sekmek*... vb. Sözlerin sırrını fark etmek, Toptaş'ın yazma niyetini süreğen bir ruha büründürmüştür.

Hayatından izler taşımasına rağmen otobiyografik roman olmayan *Kuşlar Yasına Gider*, Toptaş'ın yazma geleneklerinden yaşama geleneklerine döndüğü bir eserdir. Çünkü yazar söylemediği sürece hiçbir roman doğrudan otobiyografik olamaz; izler taşır o kadar ve bunun varlığını tespit, ispat etmek çok da önemli akademik bir keşif değildir. Binlerce yıldır yazılan baba-oğul ilişkisinin yeniden yorumu; yorumun ötesinde çatışmalardan çok duygusal yanı ağır basan, sayfaların nemini hiç kaybetmediği bir anlatımdır eser; "...o beyaz gömlekli çocuk geldi aklıma. Hemen ardından da, tıpkı onun gibi sırtımı kasabaya, yüzümü dağlara döndüğümü fark ettim..." (s. 168). Batı tandanslı bir tepki, hesaplaşma değil bu. Anlatmak isteyip ne anlatacağını, nasıl anlatacağını bilemediği anlar, imdadına sesi çağıran, en anlamlı söz yükü türküler yetişiyor. Ardahan türküsü romana isim olmuştur. Sevdası türkü olan bir yazarın içten

bir ritmidir roman. Anlatı boyunca Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Zaralı Halil, Hacı Taşan, Fatma Türkan Yamacı, Talip Özkan, Nezahat Bayram, Seha Okuş, Neşet Ertaş, Erkan Uğur, Kazancı Bedih, Okan, Enver Demirbağ gibi onlarca değer-insanla toprak yeniden yeşertilmiştir. Merakımızı uyandıran isimler fark etmeden bizde derin bir öğrenme tutkusu uyandırır ki yazarın temel arzularından birisidir. Anlatıcı aradan çekilip okurla türküyü buluşturuyor ve yeni, genç okurları somut kültürel mirasa yaklaştırıyor. Denizli-Ankara arası türkülerin, dağların, ormanların, Ecel atının eşlik ettiği bir değer-mekân metnin bütününe işlemiştir. Kitap, büyük oranda bir yol öyküsü... Yolculuklar, hastalarla ilgilenme, türküler, balkon sigaraları, bir siluet olarak ortaya çıkıp kaybolan atlar anlatıma renk katıyor;

> *"Oturduğum yerden kalktım ben, içim daralmıştı, dışarı çıkıp derde deva olacakmış gibi, peş peşe iki sigara daha içtim. Ağzımda, sigaranın bıraktığı acılığa benzemeyen tuhaf bir acılık oluştu o sırada. Sadece ağzımda değil, ertesi gün zihnimde de hissettim bu acılığı ve miskin bir ruhla evin içinde oradan oraya gezindim durdum."* (s. 40).

Metnin eylemi bir süre sonra kendimizle hesaplaştığımız, kendimizi aradığımız, bulduğumuz, hayatı, sevgiyi sorguladığımız insani değerlerin git gide yoğunlaştığı bir baba-hastalık-pişmanlık üçgeninde ilerlemektedir. Yavaş yavaş ölüme kayan, anlamı ve anlatmayı kaybeden bir bedenin hayattan anlam yüküyle beraber sıyrılması romanın en lirik türküsüdür. Romanda babasının protez bacağındaki sıkıntılar sebebiyle Ankara-Denizli sıkça yolculuk yapmak zorunda kalan yazar/anlatıcının iç dünyası yansıtılmaktadır. İlk beş bölümün anne telefonuyla başlatılması yanında bu gidiş gelişler de bir yol leitmotivi gibidir. Çabuk, telaşlı, acil bir geçiş;

> *"Böylece ben hemen ertesi sabah Seher'le Ayperi'ye, birkaç gün dönmem herhalde diyerek, günü ilk ışıklarıyla birlikte Denizli'ye doğru yola çıktım. Ankara'yı geride bıraktığımda..."* (s. 117).

Genel bir merhametle başlayan ve biten olay örgüsü yolda, yol boyun(d/c) a dizilerek anlatıcının kendi iç gerçekliğini keşfettiği önemli bir metafora dönüşmektedir. Babası da uzun yol şoförü olan Toptaş, onun sık sık uzaklara gidip eve seyrek geldiğini röportajlarında dile getirir. *Kuşlar Yasına Gider* romanında anlatıcı "...küçük bir kuş gibi hep odamızın penceresinde olurdum ben; camdan, kederli gözlerle bahçe kapısından giren insanlara bakardım. İçlerinde babam var mı diye bakardım daha doğrusu. O bizi hastaneye yatırır yatırmaz,

satın aldıkları kamyoneti minibüse dönüştürmek için Bursa'ya gitmişti çünkü; gidince de, bir türlü dönmemişti." (s. 130) benzeri cümlelerle yol-gurbet iklimini çok iyi aktarmaktadır. Toptaş, öz yaşamından taşıdıklarını, hayatın değiştiren yanlarının karşısına oturtarak bir naif hesaplaşma yapıyor. Ailenin adı konmamış, şımartılmamış tek kimliği olan babaya kollarını açıyor. Sadece baba değil anlatılan; dağlar, ovalar, atlar, akrabalar, komşuluklar, değerler, çocuk zamanlar, türküler vb. Kısaca her şekli, her yanıyla iç burkan bir kültür-değer hatırlatmasıdır:

> *"(...) sokaklarda çocuk mu kaldı artık? Eskidendi senin dediğin, çocuk kağnısı burada kırılmış sanki diye bir laf vardı hani, her köşe başında on, on beş çocuk olurdu. Ellerinde kendi çakılarıyla yontup cam kırıklarıyla düzledikleri domalar, mumlanmış ipler, çelikler, çomaklar, rengârenk cinciler, uçurtmalar (...)"* (s. 149).

Kaybolmuş zamanlar yeniden dirilmesi mümkün olmayan günleri çağırma telaşında. Çocukluğun baskın anlarının arandığı satırlara aynı oranda lirik bir dilin şiiriyete kaçan anlatımı da katılınca ortaya tahrip gücü yüksek bir metin çıkıyor;

> *"Sonra güneş battı ve hava kararda yavaş yavaş, evler, avlular ve sokaklar kayboldu. Kasabanın etrafındaki bağlar da kayboldu çok geçmeden. Sonra uğultularıyla birlikte dağ, dağla birlikte ova da kayboldu ve ortalığı kaybolan şeylerin varlığını hatırlatan derin bir sessizlik kapladı."* (s. 248).

Sadelik ve kendiliğinden hesapsız insan ilişkileri yeniden özlemle hatırlatılıyor. Çimenlere çıplak ayaklarla basanların öyküsü bu. Nefeslenen, yaşayan bir anlatımın içten anlatımla birleşmiş en vicdanlı satırları romanın her noktasında hüküm sürüyor. Toptaş'ın anlatım geleneklerine göre oldukça büyük değişimlerin belki de başlangıcı. Roman, tarz kavşağında bildiklerimizi, ezberlerimizi bozan bir metinsel deneyim; kendi coğrafyasıyla, toprağın değerleriyle bütün bir somutlanmış barış, kucaklaşma seremonisidir.

1. Gerçeğe Yakın ... Kişiler / Kişi ve simgeler Dünyası

"Dünya babanın kaybedildiği gün başlar..."

Sahici olmamasına rağmen sahiciliğe en yakın duran bir anlatma biçimi olarak roman, muhakkak bir gerçeklik aldatmacası yaşatmalıdır. İnandırıcılık

niyetinde bir akış sağlamanın temel yolu da kişilerin, anlatıcının, roman öznesinin ya da özne değeri taşıyan öğelerin varlığıdır. Sanat insan için olduğundan bilincinin farkında olma eylemiyle yürüyen bir metin için en sağlam edebi samimiyet kurma biçimi kişi/kişi-simgeler(i)dir. Kişiler dünyası, hangi metin olursa olsun kurguya, "yapıyı oluşturan bütün unsurlara" (Stevick, 2010: 137) işlevsellik kazandıran başat bir değerdir. Yazar/anlatıcı bu sayede zihninde şekillenen verileri bir aracı değerle, yani kişilerle somutlama, inandırıcı kılma imkânına erişir. Kişiler dışında kişilik kazanmış kişi-simgeler de önemlidir. Yani insan olmayan ama insan figürasyonları taşıyan bazı semboller, romanlarda kişileştirme değerlerinden ziyade en az karakterler kadar önemledir. Kişiler, okurun yakınlaşma mesafesini kısaltır. Şüphe ve tedirginlikleri bertaraf ederek anlatılanın kurmaca da olsa aslında kendisinin hikâyesi olduğu sanrısını ona hissettirir. Kişileşmemiş anlatımlarda soyut, distopik kurgular olacağı için bunlar ikinci bir yoruma ihtiyaç duyarlar. Hasan Ali Toptaş özelinde bakıldığında da durum böyledir. İlk romanlar büyük oranda öylesine eklenmiş kimliklerin gölgesi, gölgesizliğidir. Metinlerinde modern hayatın bunalttığı, sıkıştırdığı, çıkmazları ve çareleri müphem patolojik sıkıntıları olan kişilikler vardır. Hatta tam kişilik bile değil bu özellikleri taşıyan kişi gölgeleri. Fertlerin çözülme, yıpranma, değişme boyutları imgesel nitelikte işlenmiştir. Bilinç rahatlaması yaşayan anlatıcı, modernlik ve taşra arasında kalan kahramanlarını soyut intihar dehlizlerine çeker. Sosyopsikolojik bir kargaşa kente sığ(a)mamış insan öykülerine eşlik etmektedir. Bir eylem ve anlatım bilinçlenmesi, zaman ve mekâna anlam katarak yapı unsurlarını daha şeffaf, görünür kılmak adına kişileri görevlendirir. İç öyküler çatışmaların da temsil değerleridir.

Anlatıcının kutsadığı tematik karakterlerle çatışmayı doğuran karşı karakterlerin mücadelesi romanın asli belirtecidir. *Kuşlar Yasına Gider* de benzer bir arada kalmışlığın karakter tiplerini taşır. Ancak roman bütünüyle neredeyse bir iyilik, hoşgörü, değer ve merhamet metnidir. Böyle olduğundan çatışma, değersizleşme benzeri karakter kimliklerine pek rastlamayız. Topyekûn arınma, yolda olgunlaşma, adeta ailesel/toplumsal/mekânsal bir seyr-i sülûktur. Sıradışı, soyut anlatımlarına alıştığımız Hasan Ali Toptaş tarzının daha ilk satırlarda yıkıldığını görürüz. Yazar anlatıcı metnin sonunu ve başını bağlayarak aradaki yaşanmışlıkları gayet düzenli, içten bir sırayla anlatır;

> *"İçimdeki ses uzaklara çekilmişti. Aylarca tek satır yazamadım bu yüzden, masada öylece oturdum durdum. Ne halt edeceğimi bilemedim daha doğrusu. Sonra, sesim uzaklardan bana bakıyormuş da hareketlerimden oluşan basit bir dille onu geri çağırıyormuşum gibi, lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim*

ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım. / Eve gelir gelmez salonun köşesindeki masaya geçip oturdum ben ve defterin üstünde duran lacivert gövdeli kalemi aldım. Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım." (s. 7-248).

Teknik olarak anlatımda zaman ve mekân ne derece karışık sorular barındırıyorsa kişiler de aslında o derece belirsizdir. Mesele arada yazarın kalıp kalmayacağıdır. Bu nedenle en mantıklı olan yazar kelimesi yerine yazar-anlatıcı denmesidir. Çünkü nasıl bir ruha bürünülerek metnin oluşturulduğu sadece yazar-anlatıcının malumudur. Bütün diğer kişisel tanımlamalarda yüzümüzü yalnızca kitaba çevririz.

1.1. Başkişi / Esas Karakter / Yazar-anlatıcı

"Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır..."

Her yazar kendini yazma niyetinin romanıdır. Temel değerlendirme ölçütü, yazarın romanın neresinde ve nasıl durduğu, ne amaçlar güttüğündedir. Kinaye mesafesinde bir kapalı ben olarak bizim karşımıza çıkarılan soyut karakter, romanın neresinde ve nasıl olduğunu söylemek niyetinde de değildir. Kendine biçtiği davranış örgütlenmeleri içinde olanca serbestliğiyle geniş bir hoşgörü metni olan romana, kollarını uzatır. Kucaklamak, tokalaşmak ya da tokat atmak adına. Başlatıcı hamleyle sayfalar düşünsel, duygusal niyetlere tercümanlık yapmak üzere organize olurlar. İlk satırlardan itibaren romanın asli belirleyicisi olmasına rağmen adı asla geçmeyen bir ketum anlatıcı kahraman vardır. Kendini roman kişisi olarak tanıtan estet bir söz illüzyonistidir. Bu ben/anlatıcı kimliğini de aşan bir tavırdır. Mesafeleri, niyetleriyle belirleyen bir roman öznesidir. Roman(ın) öznesi, yazarın gerçek hayatıyla ne kadar özdeşleşirse o kadar (oto)biyografik kabul edilir. Kurmaca, hayata karıştırılır, zerk edilir. Bu hatadır. Hiçbir hayat doğrudan, her yönüyle roman olamayacağı gibi hiçbir kurmaca da doğrudan hayatın kendisi olamaz. K. Tahir'in ifadesiyle romandaki her şey gerçek; ama roman gerçeği. Roman seçilmiş, ayrıştırılmış, ayıklanmış zaman ve yaşamların primitif dikkatidir. Anlatıcı yazar ve Aziz romanı hareket ettiren değerlerdir. Aslında iki ayrı kahraman olmalarına rağmen roman, baba ve oğlun bir ve paydaş olma, yaşanmamış zamanları yeniden tecrübe etme çabasıdır. Her şeyin mekânın, akrabalıkların, duygulanmaların taze ve derinden yeşertilme niyetidir. Ani ölümler yerine bir yavaş ölüm, hatta sıyrılma, kayma çabasıdır. Baba ve oğlun sorgusu, hesaplaşması aslında sadece ölüme dairdir;

"Bir hafta sonra birden kötüleşti babam, su kelimesinin dışında hiçbir şey söyleyemez oldu. Konuşmaya başladığında artık rüzgâr kırıntısına benzeyen, kuru, kupkuru bir nefes çıkıyordu ağzından... İşte o vakit, sonunda muhatapsız kaldım, muhatapsız kaldım dercesine ellerini iki yana açıyor, boynunu büküp hafifçe içini çekiyor, sonra da başını önüne eğiyordu babam." (s. 232).

Anlatıcı-yazar, romanın kahramanı anlatıcı, kendisi Ankara'da anne ve babası Denizli'nin Çal ilçesinde yaşamaktadır. Baba Aziz Bey, eve gelmeme pahasına yıllarca şoförlük yapmış ve geçirdiği kaza sonucu bir ayağını kaybetmiştir. Protez bacak taktırmış tedavisi için birkaç yeri denedikten sonra Ankara da tedavi olmak için oğlunun yanına çıkıp gelmiştir. Bu ilk yolculuktan sonra babanın tedavileri ve ihtiyarlık zamanındaki hastalıkları (lenfoma) için yazar anlatıcı hep yolculuk yapar, onları hastaneye hep oğulları götürür. Bazı küçük ipuçları anlatıma üstkurmaca keyfini yaşatmaktadır; "Nasıl olması gerekiyorsa öyle yap, dedim Musa'ya, ben hiç bilmem bu işleri. Ben de roman yazmayı bilmem, dedi Musa gözlerimin içine bakıp hafifçe gülerek." (s. 121). Kahraman, roman boyunca Ankara-Denizli arasında gidip gelir. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde olay(lar)ı üstlenen ve metinde birinci derecede önemli olan başkişiler, genellikle tematik/olumlanan güç grubunda yer alır. Kurgulanan metinlerin ana gövdesi, hareket noktası ve değer dünyası olay vaka/olay örgüsü denilen yapının merkezi başkahraman(lar)dır. O adeta romanlarda, yaygın bir nitelemeyle asıl kahraman/protagonist baskın karakterlerdir. "Romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına" (Stevick, 2010: 173) destek çıkarak konuyu yönlendirir. Başkişi başka bir bakışla romanın dramatik aksiyonunu kuran, yönlendiren temel güçtür. Romanın başat değerlerini, olay örgüsünü, derinliği belirler; bir anlamda romanın kavşağındaki kişidir. Kendisini hissettirmek veya gizlemek elindedir. Romanın yazılma serüvenini baş kişi üzerinden takip edebiliriz. Hatta Toptaş roman içerisinde bunu net olarak gösterdiği bir kısım eklemeyi ihmal etmemiştir:

"Kitabı yazan akademisyen, yazarla anlatıcıyı aynı kişi sanıyordu çünkü; bu nedenle de bilimsel çalışma yapıyorum iddiasıyla, romanlarımdaki kahramanları kollarından yahut yakalarından, paçalarından tutarak sürükleye sürükleye getirip benim hayatımın orasına burasına raptediyordu. Dolayısıyla, romanlarımda anlattığım her evlilik benim evliliğimdi ona göre; dayılar benim dayılarım, dedeler benim dedelerim, çocuklar benim

çocuklarımdı... Sürüklene sürüklene getirilip hayatımı raptedilen zavallı roman kahramanlarına mı, bunu yapana mı, kendime mi yoksa hepimizin içinde bulunduğu zamana mı acıyacağımı da bilemiyordum o sırada." (s. 139, 142).

Üstkurmacanın bütün imkânlarını zorlayan bu türden ifadeler bir anlamda tercih sebebidir. İç dünyasını ayrıntılı bir şekilde fark ettiğimiz başkahramanlar çatışma, değişme ve yönlendirmelerin anlık tepkilerle olaya dönüştüğü işaret değerleridir. Romanın akışı içerisinde bir olgunlaşma, erginleşme, ruhsal arınma yaşarlar; kısacası değişirler ve olabildiğince insana yaklaşırlar. Okurun takip mesafesi de böyle karakterlerin üzerindedir. Onun hareketlerini, düşüncelerini, yapma becerilerini merak edip kışkırtılmış bir merak prangasına kendilerini vururlar. Bu romandaki temel kaygı yazarın hayatıyla romanın özdeşleştirilme çabasıdır. Büyük oranda benziyor belki ama bunun ispatlanması neden tarif edilemez bir keşif veya mutluluk olsun; ya da esinlenme neden kaygı verici olsun... Kitaplıktan kaybolan Sterne'nin eserinden tutun da daha önce yazılmış olan Bin Hüzünlü Haz, Gölgesizler, Yalnızlıklar gibi roman isimleri bile romanda geçiyor. Hayatına da dair fazlaca benzerlikleri söylemesek bile bu bir romandır, kurmacadır, estet bir dildir o kadar. Amacı biyografi, otobiyografi olmadığı ve doğrudan yazar teyit etmediği sürece yalnızca romanın imkânları, değerleri içindedir ve bu açıyla değerlendirilir.

Roman boyunca bir değişim ve olgunlaşma yaşayan yazar-anlatıcı anlatma esasına bağlı edebi metinlerin merkezinde yer alan başkişi, farklı bir gelişme süreci yaşayarak "insani biçimlerin yerel, kişisel ve tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş" (Campbell 2000: 30) ya da bu niyetini koruma iddiasında bir karakterdir. Babasıyla yaşadıkları, hatıralar yavaşça ölüme giden bedende yankılanmış roman yollarda, yollarla olgunlaşmış bir ölüm kabullenmesi, alıştırmasıdır. Yazardan bağımsız görülemeyecek bu karakter biçimi roman-yazar-kurmaca niyetlerimizi metin boyunca sarsmaktadır; "...bir metinde her şey yazılmadan önce düşünülmüşse, her şey aklın menzilinde olup bitiyorsa o metin sağlıksız bir metindir. Bu durumda, metnin iç aklı bile hiçe sayılmıştır çünkü." (Toptaş, 2014: 47) tarzındaki ifade bu roman hariç büyük oranda gerçekleşmiştir. *Kuşlar Yasına Gider* kahramanların, karakterlerin düşünmenin emrinde, duygunun ritminde yeniden yazılmasıdır. Yazar-anlatıcı dışında baba, yani Aziz de oldukça ilginç bir karakterdir. Her seferinde evden, elden düşme bir minibüs almak için çıkıp, günlerce rüzgâra vurulmuş yaprak gibi oradan oraya savrulan bir insan olarak bize tanıtılmaktadır. Yollara düştükten günler sonra, hiçbir açıklama yapmadan eve döndüğünde bu ruh haline tanıklık ederiz. Aziz'in, hep özlenen, beklenen bir baba olduğunu romanda;

> *"Zaten o yıllarda burnumuzun ucunda gezinen bir mazot kokusuydu babam, kulağımızda çınlayan uzak bir motor sesiydi ve gitti mi gelmek bilmezdi bir türlü. Bu nedenle çocukluğumda annem, kardeşim ve ben hep yol gözlerdik."* (s. 32)

tarzındaki cümlelerle fark ederiz. Tinsel gelişim süreci ayrıntılarıyla tanıtılan başkişi *"tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılması"* (Korkmaz, 2016: 293) amacına hizmet eden bir yapıdadır. Aziz doğrudan bir ahlak değeri taşımamasına rağmen baba olmanın verdiği bütün duyusal, davranışsal tepkilerle okuyucuyu karşılar. Sessiz, az konuşan, mağrur, gizemli, kendince bir adamdır;

> *"(...) trenin yanındaydı babam; ak saçlı başını hafifçe yana eğmiş, koltuk değneğine yaslana yaslana öteki yolcularla birlikte merdivenlere doğru yürüyordu. Basamakların dibinde durdu aniden beni karşısında görünce. O sırada muhtemelen sevindi ama hiç belli etmedi bunu."* (s. 9).

Anlatının başından sonuna kadar nerdeyse baba karakterinin geçtiği her yerde bir sessizlik, boyun büküş, belli etmeme, mahcubiyet duygusu bizi karşılamaktadır. Bu ruh hali baba karakterinin belirgin özelliğine dönüşmüştür. Sonlarda ise muhatabını bulamamış, muhatabını arayan tipik bir Anadolu babasıdır;

> *"İşte o vakit, sonunda muhatapsız kaldım, muhatapsız kaldım dercesine ellerini iki yana açıyor, boynunu büküp hafifçe içini çekiyor, sonra da başını önüne eğiyordu babam."* (s. 232).

Kırılmalarını kendi içinde yaşaması, bütün isyanına rağmen iyilikten vaz geçmemesi bir tutku şoförlüğünden başka sermayesi olmayan bir insan bize tanıtılmaktadır. Aziz, sadece özlenendir. Çocuklar hasta olduğunda, karısı yalnız kaldığında, küçük oğlunu kendi başına toprağa verdiğinde hep beklenen, hep özlenendir. Yol ve özgürlük tutkusu için yaşamış bir kaçış adamıdır. Kendini dışarıya atan pek çok baba gibi onun ayrılışları da yerli yersizdir.

1. 2. Niyet Belirteçleri... Norm / Tamamlayıcı Karakterler

Anlatma esasına bağlı metinlerde karakter özellikleri göz önüne alındığında ikincil değerler norm olarak adlandırılan tamamlayıcı karakterlerdir. Bunlar aynı zamanda başkişiyi yönlendiren, tamamlayan, ona yardımcı olan kısaca bir değerin, duygu veya karakter biçiminin karşılığı olanlardır. Metnin dünyasında

başkarakter kadar derinliğe, değişim ve gelişime açık olmasalar da bir tepkisel yanları vardır. Anlık, tepkisel kahramanlardır. Norm/tamamlayıcı karakterler anlatımın değerler dünyasını açmak, onun temsil değerleri olan kahramanlarını destelemek, güçlendirmek için pekiştireç rolünü üstlenmiş kişilerdir. Yazar-anlatıcı arada duygu, düşünce ve eylem fasılaları verdiğinde en yakın söz emanetçisi, taşıyıcısı bu türden kahramanlardır. "Norm karakterler, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını..." (Stevick, 2010: 179) aydınlığa çıkarabilmek için çaba sarf ederler. Bir değer yanılsamasına giren, kendi ayarlarında tutarlığı kaybeden başkişisinin yeniden kendine gelme, kendinde olma biçimlerini destekler. Genellikle pozitif değerdedirler. Romanın akil insanlarıdır ve bir amaca yönelik değil amacı gerçekleştirme zorunluluğu omuzlarına yüklenen başkişiye destek olma tutumundadırlar. Belki de bu sebepten başkahramandan sonra romandaki olayların gelişmesinde, yorumlanmasında en etkin olanlar norm karakterlerdir. Norm karakter, okura bir karşılaştırma, deneyim imkânı sunarak tercihleri için rehberlik eder. Bu karakterler eserin genişlemesini ve daha iyi kavranmasını, aydınlanmasını sağlar. Hem başkahramanı hem okuru aydınlanma sürecinde yepyeni deneyimlere teşvik eder.

Yazarın üzerinde yoğunlaştığı karakterler büyük oranda tematik karakterler olduğu ve benimsenmiş değerleri ve rol modelleri ön planda tuttuğu için bu bazen bu durum kahramanlar(ın)da geçici körlüğe yol açabilir. Kendi vicdanları dışın ikincil, uyarıcı bir iç sese ihtiyaç duyarlar. İşte bu norm karakter statüsündeki kahramanların görevidir. Doğrudan bir değeri temsil etmelerinin yanında başkahraman kadar olmasa da küçük değişimlere açık olabilirler. Anlatımın gelişimi içinde "...tek boyutlu bir karakter olabileceği gibi, derin boyutlu yuvarlak bir tip olma özelliği de gösterebilirler." (Korkmaz, 2016: 50). Amaçları esas karakterden rol çalmak değil onu kendilik değerlerini fark ettirmede, anlatının baskın yanlarını öne çıkarmada sağlam bir dayanak tesis etmektir. Ne olursa olsun sahnenin esas kahramanları bellidir. Bir nevi tamamlayıcı arketipler gibi psikolojik varyasyonların tipik dönüşümleri, aksülamelleridir. Eksik, kırık, parçalı bir vaka birimi nerede varsa orada normları temsil eden, normlara davet eden bir kişi belleğiyle karşılaşırız. Amaç metni norm/alleştirmek, izlekleri belirginleştirmek ve temsil değerleriyle esas kahramana destek çıkmaktır. Romanda bu anlamda bir karakter doluşması vardır. Anlatıcı, akrabalık bağlarını yeniden pekiştirirken adeta soluksuz bir şekilde çevresini hızlıca doldurur, ta ki tanımadık kimse kalmayıncaya kadar;

"Biz kapıdan girer girmez Hüseyin Dayı, Hicran Yengem ve çocukları yetişti arkamızdan, erikle asmanın atından yan yan geçip cümbür cemaat salona daldılar... Zübeyr girdi geldi karısıyla birlikte. Onları, bir başına elindeki kontak anahtarını sallaya sallaya İzzet Dayım; onu, bir hayaletle yırtıcı bir kedinin karışımına benzeyen ortanca teyzem, teyzemi de oğluyla gelini takip etti. Herkes böyle peş peşe gelince, bir anda ayak basacak yer kalmadı evin içinde." (s. 56-57).

Benzer eylemler, romanın toplanma gerektiren her olayında tekrarlanan bir ritüeldir. Toplanma, toplaşma, bir araya gelme sosyo-psikolojik bir yenilenmedir; insanın insana omuz vermesidir. Yazar-anlatıcı çift taraflı bir tatminle kalabalıklardan kaçıp kalabalıklara karışmak niyetindedir. Kentin maskeli belirsiz kimliklerinden toprağın, yerelin tanıdık değerlerine geçiştir. Kalpten kalbe giden yollara eşlik eden türküler gibi, akrabalar da yaşama pekiştireçleri olarak romanda gerektiği yerde gerektiği şekilde karşılar okurunu.

Kuşlar Yasına Gider bir değer ve insan hatırlatmasıdır. Bu meyanda yazar-anlatıcı ve Aziz'in kendiliklerinin keşfinde yoğun bir tamamlayıcı insan kadrosu karşımıza çıkar. Bu kadro bütünleyici, uyarıcı olmasının yanı sıra başlı başına da bir hatırla(t)ma biçimidir. Çünkü verilen kent-kasaba çözümsüzlüğünün temel sebeplerinden birisi olarak görülen yalnızlık; ancak samimi ve kalabalık akraba, tanıdık, eş dost komşu gibi insan tipleriyle içten bir sosyal mesaja dönüşebilirdi;

"Dalöğle kasabaya vardım sonra, annemle babamı aldım ve hiç vakit kaybetmeden, Ankara'ya doğru yeniden hareket ettim. Gülfem Yenge, Eyüp Amca, Zübeyir, Zübeyir'in yağmur gelinine benzeyen karısı, İzzet Dayım, çocuklarıyla Hivran Yengem ve Cavi'ile küçük kardeşi Bekir, sokağın çenesinde durup hep birlikte baktılar arkamızdan (...)" (s. 79).

Kadınlar ve erkekler olarak ayırabileceğimiz norm karakterlerin taşıdıkları belirgin tamamlama, kimlik değerleri şöyledir. Seher, anlatıcı yazarın eşi, en büyük destekçisidir. Karakteristik özellikleri hakkında pek fazla bilgi verilmemiş olsa da onun kocasıyla olan diyaloglarını okurken, eşine karşı saygı, sevgi ve hoşgörüsüne yakından tanıklık ederiz. Eşi için rahat bir çalışma, düşünme, yaşama ortamı sağlamakla kalmamış babasından dolayı sürekli Denizli'ye gitmek zorunda kalan kocasını asla sorgulamamış, ona hep destek çıkmıştır. Çalışmasına rağmen kızını büyütebilen tipik sorumlu, anne, ideal bir eş modelidir. Küçük kızları Ayperi de anlatıda zeki, afacan, hayale yatkın tavırlarıyla roman öznesini çeşitli yönlerden tamamlar;

"(...) en çok kedileri seviyorum, dedim ona... Lafın yönünü değiştirmek için de Cu'ya neden bu adı verdiğini sordum... bunun adı Boncuk'muş aslında, tamam mı? Sonra feci bir kaza geçirmiş ve kuyruğu dibinden kopmuş. Vücudu böyle eksilince ada da eksilmiş tabii, Boncuk'tan geriye sadece Cu kalmış." (s. 113).

Çıkmazların çocuk ruhundaki içten yansımaları başkahramanın çıkmaz, çelişkili anlarında bir rahatlama seansına dönüşmüştür. Sadece anlatıcının annesi olarak geçen, ismi kimliğini bastırmayan ve anlatıcının babayla arasında iletişimsel bağı karakteriyle tipik bir anne rolmodeldir;

"Bir keresinde, öteberi koyduğu odaya girip her şeyi iğneden ipliğe elden geçirmiş... bir keresinde de, nicedir değiştirmeye elim ermedi diye, yıllardır kullanılmayan yorganları yüklükten indirip salona sermiş... bir sabah da ben uyandığımda, bahçedeki karıkların arasında domates toplarken görmüştüm onu ve pencereyi açıp uzun uzun bakmıştım." (s. 157-158).

Merhametli, sabırlı, sevecen, güçlü, elleri nasırlı ama yüreği yumuşacık bir Anadolu kadını/annesidir. Kendisi gibi anlatıcı yazar, annesinin de ismini vermemiştir. Aziz Bey'in bütün çekip gitmelerine rağmen neredeyse hiç şikâyetçi olmayan, en zor zamanlarında eşine karşı da bir anneye dönüşen saygılı, şefkatli, sorumlu bir kadındır. Gülfem Yenge anlatıcı-yazarın Eyüp Amcasının eşi olarak tanıtılmıştır. Geçirdiği bir kaza sonrası değnekle yürümeye başlamıştır. Romanda bir ecel atının İzzet dayıdan sonra aldığı ikinci kişidir. Hepsinde dikkat çeken yön "dantel ipliğine benzeye incecik" bir sesle konuşarak her anlamda ve her boyutta kahramanları, zamanı, temayı tamamlayarak bir samimiyet köprüsünü kurmalarıdır.

Romanda ön plandaki erkek norm karakterlerin başında Nihat gelir. Hem reel hem de kurgu anlamda tam bir destekçidir. Anlatıcı-yazarın erkek kardeşidir. Tavas'ta evinden ve ailesinden uzakta yaşamaktadır. Kendisi çalıştığı için babasıyla büyük oranda anlatıcı-yazar ilgilenmektedir. Nihat'ı, Aziz Bey'in son günlerinde daha sıklıkla görürüz. Özellikle hastanelerin anlatımlarında Nihat'ın desteği önemlidir. Baskın temalar olduğu için abi kardeş arası küçük karşılaştırmalar anlatı boyunca pek yapılmamıştır. Romanda sadece isim olarak geçmesine rağmen bir eksik kahraman olarak ismi tanıtılan Suat anlatıcı-yazarın, küçük yaşta geçirdiği çiçek hastalığı sonucu ölen öbür erkek kardeşidir. Suat'ın ölümü Aziz Bey'in içinde kalan derin yaralardan biridir. Tır şoförlüğü yaptığı sırada ölen oğlunun cenazesine dahi gidemeyişi trajik yol hikâyelerindendir. Son günlerinde sıkça dile getiren eşine tekrar tekrar Suat'ın

nasıl öldüğünü, cenazesinde kimlerin olduğunu anlattıran baba, derin pişmanlığını sağaltmaya çalışmış, mecburiyetler ve hayat arasındaki ince çizgiyi belirginleştirmiştir. Hüseyin Dayı anlatıcı-yazarın dayısıdır. Atlara ve romanda geçen son atına düşkünlüğüyle bilinir;

> *"Dayım bıyık altından usulca güldü o sırada. Sonra boynunu okşaya okşaya avluya çıkardı atı, yularından tutup birkaç adım sola yürüttü. Hafifçe eğilerek, kulağına da birtakım şeyler fısıldadı böyle yürütürken. Boylu boslu, doru bir attı bu; gayet bakımıydı, zarifti ve etrafa parıltılar saçan kocaman bir yakuta benziyordu."* (s. 61).

Atı ölünce çok üzülür ve at kişnemesini telefonunun zil sesi yapar. Zil sesi her çaldığında, anlatıcı yazar yolda gördüğü beyaz atı hatırlayarak ister istemez ürker. Akrabalıkların dayı yanını temsil eder. Türk toplumundaki genel dayı kavramının aşağı yukarı bütün özelliklerini taşır. İzzet *de* anlatıcı-yazarın diğer dayısıdır. İzzet dayı elinde tesbihiyle tahta kanepelerde oturan ve hep uzaklara ve mekân/zaman uzaklarına dalarak konuşur. Romanın ilerleyen bölümlerinde ağaçtan düşerek hayatını kaybeder. Beyaz at, yani ecel atı olarak adlandırdıkları at, ilk olarak İzzet'in canını almıştır. Akademisyen olarak romanda işlenen yazarı kandıran bilimsel, insani etik kuralları hiçe sayan, özeli deşifre eden ve sözünde durmayan bir karakter de mevcuttur. Ayrıca bilimsel zayıflığıyla, umursamazlığıyla gerçekle roman gerçeğini karıştırmasından rahatsızdır;

> *"Kitabın yazarı üç yıl önce tanışmıştı benimle, kızıl sakallı, genç bir akademisyendi... romanlarımı göğe çıkarabilir yahut yerin dibine batırabilirsin, orasına zerrece karışmam... fakat hayatıma ve yakınlarıma dair yalan yanlış cümleler olursa onlara müdahale ederim, demiştir."* (s. 137).

Ancak tam tersine genç akademisyen yazarın sohbet sırlarını ifşa etmekle kalmayıp bir de zayıf teorik bilgilerle romanların kritiğini de katletmiştir. Yazar-anlatıcı adeta bu türden akademisyenlere dair genel nefretini, olumsuz birikimlerini kızıl sakallı akademisyen aracılığıyla çıkarmıştır.

1. 3. Kart / Yalınkat Karakterler

Anlatılarda bir derinliği olmayan kişi olmaktan çok tip diyebileceğimiz yarı figüratif karakterlerdir. Tek bir kimliğin veya özelliğin karşılığı olan bu türden kahramanlar "...yalınkat bir kişiliğe sahiptirler ve tek bir tümceyle anlatılabilen..." (Forster, 2014: 108) değerleşme iddiası taşımayan tiplerdir. Kendini yeni-

den yorumlama, gerçekleştirme niyetindeki kahramanlara göre sadece bir etki mesafesindedir. Kart karakterler, olay örgüsünde bir akış değil salt bir dokunuş; anlamlı anlamsız zayıf bir temas, hücresinde var olmaya çalışmayan bir karakter kıvılcımıdır. Bir aleve dönüşmekle sönmek arasında yaşarlar. Anlatının kendi içsel kurgusunda tamamen yazar-anlatıcının niyetinin ürünüdür. Başat bir yapı unsuru olmadığı için izleğin görüntü ve parlaklık derecelerinin ayarlanması noktasında pasif görevdeştirler. Yalınkat özelliklere sahip olmalarından dolayı kap(a)lı, tek tipleştirmenin gönüllü piyonlarıdır. Romanın ne fiziksel ne de işlevsel imkânları zaten kart karakterlerin yeşermesine izin vermez. Kısa görevlerini yerine getirir ve ölürler; ta ki sonrakilerin önü açılsın. Büyük oranda leitmotif değerler taşıdıkları için yazarın elinde öncül bir örtücü, destek malzemesi; okurun karşısında da olay akışının ipuçlarını taşıyan yarı aydınlık görüngü, sembol karakter değerleridir. Kart karakterler; "...romandaki aksiyonun sonuçlanabilmesi açısından kahramanın karşısında olan tematik güce yön veren bireyin hem bedensel hem de ruhsal olarak kendini bireysel anlamda gerçekleştirmesine engel olan..." (Stevick, 2010: 178) kişi veya kişilerdir.

Kuşlar Yasına Gider özelinde genel olarak bakıldığında fazla kart karakter olmadığını görürüz. Roman başkahraman ağırlıklı olsa da norm karakterlerin fazlalığı ve adeta eser boyunca bir akraba, dost, sırdaş gibi anlatımlarla metne girmesi kart karakterlere olma, yaşama fırsatını tanımamıştır. Aile, gelenek, toprak, değer gibi kavramlar başat olduğu için bu yönde norm karakterler daha belirgin kılınmıştır. Unutmak, unutulmak akraba karakterlerle yeniden yapılandırılmaya çalışılmıştır. Romanın bazı kısımlarında kent insanıyla çatışan Aziz Bey'in başından geçen bazı olaylar anlatılsa da kahramanların en azından isimlerine yer verilmez. Yardımseverlikten yoksun olan kent insanı içinde duramayan Aziz Bey, kasabasına kaçarcasına döner. Hastanede kendisine ve eşine yemek vermeyen hastane görevlileri ile kent insanının, merhamete yabancılaşması işlenmiştir. Bütün geçişler basit bir şekilde anlatılmış ayrıntıya girilmediği için de karakter tiplemeleri pas geçilmiştir. Belki daha uzun ve ayrıntılı bir roman olsaydı durum farklı olabilirdi.

1.4. Fon / Dekor / Figüratif Karakterler

Bu tarz kişi tipleri kurmacanın işleyişinde herhangi bir değer teşkil etmezler. Çünkü ne karakter özelliklerine ne de taşıdıkları değerlere dair bir bilgi verilmez. Neredeyse sadece romanın bir insan sanatı olduğunu ispatlama çabasındaki figüratif varlıklardır. Bir ortam oluşturmayan, etkisi ve tepkisi belirsiz derinliksiz kişilerdir. Bir görev üstlenmedikleri gibi herhangi bir tepkisel davranışa da sahip değillerdir. Anlatının zenginleşmesi için gerekli olan ancak anlatıya pek bir şey katmayan sadece figür olarak kullanılan değerleridir. Fon

karakterler, romanın soyut kurgusunun somutlaştırılması, insan değerine dönüşmesi için kullanılan figürlerdir. Anlatma esasına bağlı "...edebî eserlerde, mahallî rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen olay veya olay parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi oluşmasına hizmet eden kişiler de vardır. Bunların olay içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon..." (Aktaş, 1998: 49) değerleri yoktur. Büyük oranda olay örgüsünün görsellik bakımından daha net oluşabilmesi için yalnızca bir fon ve dekoratif amaçla kullanılırlar. Romanda bir fonksiyonları yoktur. Olay örgüsüne canlılık katmak ve gerçeklik hissi uyandırmak için konumlandırılmış insanlardır. Anlatıcı niyetine göre olay örgüsüne fon karakterleri boca eder, kalabalıklar oluşturur, kahramanlarını yalnızlıklarından çıkarıp sosyalleşme eğilimlerine teşvik eder. Kalabalıklar, roman içselliğinde bir tahrik unsurudur.

Romanda karşılaştığımız figüratif karakterlerden bazıları şöyledir: İsfendiyar Mercan. Mercan Medikal hastanesinde bulunan doktordur. Aziz Bey, Ankara'ya protez bacağını göstermek için bu doktora gelir. *Doktor Tonga*, Gülfem yengenin doktorudur. *Zübeyir*, kasabadaki komşulardandır. *Eyüp Amca*, anlatıcı-yazarın amcasıdır. *Berber Nurettin*, kasabanın berberidir. *Vakkas Dayı*, yazar-anlatıcının dayılarından birisi. *Hicran Yenge*, İzzet dayısının eşidir. *Gülbahar Yenge*, Hüseyin dayısının eşidir. *Kerem*, *Davut* ve *Musa*, Hüseyin dayının oğullarıdır. *Cavit* ve *Bekir*, Aziz Bey'in halasının oğullarıdır... vb. Dikkati çeken en temel nokta daha önce de değindiğimiz gibi figür karakterlerin çoğunun yine akrabalardan seçilmesidir. Romanın öznesi, adeta unuttuğu akrabalarını ve akrabalık değerlerini yeniden hatırlama eğiliminde hareket etmektedir.

1.5. Simge-karakter / Sembol-değer

Sembol değerler romanlarda genel bir anlam yükü taşırlar aslında. Onların karakterleşmesi pek de mümkün olmasa da bazı kurgularda en az karakterler kadar hatta onlardan daha fazla etkilidirler. *Kuşlar Yasına Gider*'deki sembollerin bir kısmı böyledir. Yani sembol olmasına rağmen sembolün üstüne çıkıp bir kimlik kazanarak olay örgüsünde etkin olmuşlardır. Kısaca söylemek gerekirse; yol, türkü, at(lar), çocuk, asma ve erik ağacı, minibüs vb. semboller böyle tipik değerlerdir;

> *"Sözünü ettiğim minibüs de işte böylece bizim oldu. Kasabamızın hizmetkârı gibiydi bu minibüs, düğünlerde aynalarına eşarp, kapı kollarına renkli balonlar bağlanmış gelin arabası, insanlar hastalandığında ambulans, acil işlerde de taksiydi mesela. Hatta o yıllarda ortalıkta başka araç olmadığı için, ev eşyası gibi, koyun keçi gibi, sonra zahire çuvalı ve üzüm kasası gibi şeyler bile onunla taşınırdı."* (s. 35).

Çok anlamlı, çok fonksiyonel nesneler derin yoğunlaşmaların neticesidir. Roman temel kurgu malzemelerinden birisi olan minibüs baba-oğul-aile belirteçleri için önemli bir değer-nesnedir. Romanın başka bir sembol de anlatıcı-yazarın Ankara-Denizli arası yolculuklarında gizemli bir beyaz atın ona eşlik etmesidir. Her seferinde babasını merak ettiği için Ankara'dan yola çıkıp, Polatlı, Sivrihisar, Gömü, Afyon ve sonrasında Kızılcasöğüt'te Uşak yolundan ayrılıp güneye dönen ve kasabaya ulaşan rotayı defalarca gidip gelişi okuru sıkmadan tekrarlanmaktadır, beyaz ecel atın eşliğinde;

> *"Beyaz at" ve "beyaz gömlekli çocuk"* romanın olağan dışı sembol değerleridir; *"Dünya gözyaşlarımın içindeydi artık, dünya bulanıktı, dünya ıslaktı ve dünya kalın uğultular eşliğinde, etrafa buğular saçarak, hafif hafif titriyordu. Derken çömeldiğim yerden yine o beyaz gömlekli çocuğu gördüm ben... Yüzünde tatlı bir gülümseme vardı sanki... gölgelere bata çıka, adeta sekercesine ilerledi, ilerledi ve gömleğinin ağartısıyla birlikte mezarlığın derinliğinde kayboldu."* (s. 245).

Her yolculukta beyaz at köye biraz daha yaklaşır, ecel gibi. İlk görüldüğünde Hüseyin Dayının atı daha sonra İzzet Dayı, üçüncü olarak da Gülfem Teyze ölür. Romanın en son ölümü ise baba Aziz Bey'in ölümüdür;

> *"İşte tam o sırada, gözüme bir beyazlık yansıdı solumdaki dikiz aynasından. İlkin arkamdaki arabalardan biri beni sollamaya çalışıyor sandım ama değildi; uzayıp kısalan, yükselip alçalan, bazen de birdenbire kaybolan tuhaf bir beyazlıktı bu. (...) asfaltın kenarından koşan, sütkırı bir atla karşılaştım... var gücüyle koşuyordu. Derken kayboldu... Kişnemeler ruhuma saplanıp kalmışçasına, ben o sırada hafifçe ürperdim. Atın ağartısı da uzun süre gözlerimin önünden gitmedi nedense, rüzgârda uçuşan geniş bir tül gibi yol boyunca dalgalandı durdu."* (s. 72, 79).

Yine canlıya duyulan merhamet ve sevgiye örnek olarak ev kapısının yolunu engellediği halde erik ve asma ağacının Aziz Bey tarafından kesilmemesidir. Aziz'e ailesinin saygısı hastalığı sırasında da değişmemiş istekleri dikkate alınmıştır. Ameliyat olmak istemediğinde de ısrar edilmemiş, iradesine karşı gelinmemiştir. Dirençleri ancak sonlara doğru kırılmaya başlar; bu da Aziz'in bir türlü aklına, gönlüne yatmayan "...cümle kapısını örten erik ve asma dallarının" kesilmesiyle simgeleştirilir;

"Ağbi, dedi; babamın vaziyeti kötüleştikçe gelip gidenler çoğaldı, bu erikle asmayı keselim... Babam onların kesilmesine razı değil, bunu biliyorsun, dedim. Fakat böyle hiç yakışık almıyor ağbi, diye ısrar etti Nihat... Bir şey diyemedim Nihat'a, başımı eğerek gittim, bahçe kapısının önündeki taşa oturdum... İşte ben böyle boğazıma tıkanan kocaman bir yumrukla orada otururken, ilkin asma kesildi. İplere ve çivilere tutunarak çatıya tırmandığı için, kesilir kesilmez devrilmedi tabii.. Gövdesinde testere çalıştıkça sarsıldı erik, yaprak yaprak sarsıldı ve yanının üstüne küt diye devrildi aniden. Erik değil de babam devrilmiş gibi oldu o sırada, canım acıdı." (s. 210).

Asma ve erik bütün değerlerin üstünde animist bir yaklaşımla insancıl tepkilerle, acısıyla aktarılmıştır. Sırtını köye gözünü dağlara dikmek romandaki en kaderci teslimiyettir. "Cümle" kelimesinin kullanımında bir belirsiz bilgeliğin ipuçları var. Bu da sözün ve ömrün sonuna yaklaşıldığının en temel işaretidir. Romanda yolculuklara eşlik eden türküler de sembol-değerlere önemli bir örnektir. Her yolculukta Hacı Taşan'dan Talip Özkan'a, Zaralı Halil'den Kazancı Bedih'e, Fatma Türkan Yamacı'dan Hisarlı Ahmet'e, Erkan Oğur'dan Nida Ateş'e ve onların türkülerine kulak verilir, dörtlükler roman örgüsüne katılır. Okumanın ritmi türkülerin ritmine katılır ve farklı bir ahenk oluşturulur;

"Bir ara 'buradan bir atlı geçti / yarama bastı geçti' diyen Bekçi Bakır'ı duydum mesela hayal meyal, bir ara Erkan Oğur'u, bir ara 'ben bir Yakup idim kendi halimde' diyen Kazancı Bedih'i, bir ara da 'seher vakti bülbül ağlar ekseri / bülbülün gözyaşı deler mermeri" diyen Seha Okuş'un sesini duydum." (s. 177).

Hasan Ali Toptaş, aslında bütün romanlarında türkülerin, efsanelerin, söylencelerin hep yanı başında durmuştur; ancak yazdıkları eserler göz önüne alındığında ilk kez bu romanda kurgunun asli yapıcılarından, temel unsurlarından olmuştur. Romanda türküler dışında kendisinin diğer eserlerinden de söz edilmektedir. "Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır." sözü "Yalnızlıklar" kitabından alıntıdır. Romanda "Bin Hüzünlü Haz", "Gölgesizler" ve "Sonsuzluğa Nokta" kitaplarına değinilen bölümler de vardır. HAT (Hasan Ali Toptaş), Dostoyevski'ye amca, Cervantes'e dede diyerek selamlar ve Sterne'in Tristram Shandy eserinden de bahsederek (s. 16) üst kurmacayı çağrıştıran ifadeler kullanır.

SONUÇ

Türk romanının başat yazarlarından olan Hasan Ali Toptaş'ın Kuşlar Yasına Gider romanı kurgu, dil, yetenek ayarları bağlamında baba-oğul ilişkisinin genel anlamlandırma ölçütlerinin üstünde yerelliğini kaybetmeden de çözümlenebildiği bir sosyal metindir. Yaşayan, yaşatılan insan değerleri geleneğin, aile olmanın göz alıcı parlaklığında yeniden var olma, hatırlanma çizgisine dönüştürülmüştür. Yazarın kent-taşra çevriminde taşradan yana tavır alması, bireysel kimliğinin ötesinde toplumsal kimliğini oluşturma çabasını destekler niteliktedir. Yavaş yavaş ölüme doğru akan insanların temsil değerleri olarak baba, kuşatılmış ritüeller ve saygının sessiz bakışları içerisinde yazar-anlatıcıyı yolda olmak, olgunlaşmak eylemlerine tabi tutmaktadır. Hüzünlü bir imge olarak baba motifi acıların, acı hatıraların, yarım ve yolda kalmışların bir duyarlılık etrafında yeniden merhamet, vefa adına yazılmasının timsalidir. Yol bir olgunlaşma, keşfetme metaforu olarak hem daha önce uzun yollar yutan Aziz'e hem de babasının hastalığı için uzun yollarda soluklanan oğul/yazar-anlatıcıya derin anlamlar yüklemiştir. Üstelik baba ocağı her defasında onu türkülerin eşliğinde bir bilinç uyanması olarak karşılar. Roman, bir bütün olarak adeta ritim-söz-türkü bağlamında gizil bir formda yürümektedir. Toptaş'ın ince dil işçiliğinin altında Anadolu'nun ilmek ilmek iyiliği, merhameti, çabası yeniden yazılmaktadır.

Kişilerin değeri metnin değeridir. Anlatım sadece bir duygu yüklemesi olmadığına göre esin kaynakları somutlanarak yüceltilir. Bu somutlama biçiminin en sadık yapı(cı)sı kişiler dünyasıdır. Yazarı ve anlatıcının/oğlun iç içe geçen macerasında topyekûn bir adlandırma söz konusudur. Sanki roman salt baba-oğlun hikâyesidir. Yaşadıkları, taşıdıkları acılar ve hatıralar iki kahramanı ön plana taşımıştır. Aidiyetsizlikle başlayan ama kendi ruhunu yeniden yaratan bir tekemmül eylemedir. Şiirsel zaman, belirsiz mekânlar yerini daha bizcil, çok katmanlı bir ışıltıya bırakmıştır. Bazen metnin bazen yazarın hükümranlığında ilerleyen roman, duruma göre aklın ve kalbin menzilinde/yolda yazılan bu iki kahramanın gizli ya da açık kederlerini adını tam söylemedikleri bir kucaklaşmayla yeniden yaşamalarının öyküsüdür. Baba bir değer olarak, sembolik bir değer olarak bütün yükünü bırakarak çekilmiştir. Romanın ana kahramanları dışındakiler, aynı tamamlayıcı birimin farklı etkilerdir yalnızca. Toptaş'ın kişileri *Kuşlar Yasına Gider*'de bildik, tanıdık bir mirasın; suskun babaların, türkülerin ve Anadolu'nun kaderinden yanadır. Gidilebilecek yolları olduğu müddetçe...

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1998), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

CAMPBELL, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.

FORSTER, E.M. (2014), **Roman Sanatı**, (Çev. Ü. Aytür), Milenyum Yay., İstanbul.

KORKMAZ, Ramazan (2016), **Sabahattin Ali / İnsan ve Eser**, Kesit Yay., İstanbul.

STEVICK, P. (2010), **Roman Teorisi**, (Çev. S. Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

TOPTAŞ, Hasan Ali (2010), **Efendime Söyleyeyim / Hasan Ali Toptaş Kitabı**, (Haz. M. Varlık, İletişim Yay., İstanbul.

TOPTAŞ, Hasan Ali (2014), **Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız**, İletişim Yay., İstanbul.

TOPTAŞ, Hasan Ali (2017), **Kuşlar Yasına Gider**, Everest Yay., İstanbul.

İnsan varlığının dayanılmaz öyküsünü etrafındaki diğer canlı ve nesnelere aktardıkça kendi farkındalığını kavrar. Bu kavrayış özünde insanın bilinçlenmesi, bilinçlendikçe ise sürekli "oluş" ve "oluşuş cesareti" göstermesini gerekli kılar. Çünkü "olmak" demek kişinin kendi varlığını ve yaratıcı değerlerini açımlamak demektir.

İnsanın yaşama dair tavrını, yaratıcı bir duyuş ve duruşla ortaya koyduğu alanlardan biri de hiç kuşkusuz edebiyattır. Edebî evrende insanın yaşama reflekslerini farklı anlatım yöntemlerine başvurarak kurgulayıp ortaya koyan en önemli türlerden biri de romandır. Romanın insana dair durum ve şeyleri anlatması, her insanın bir karakter olmasındandır. Nitekim her insanın hayatı bir romandır ve yine o romanın başkarakteri de kendisidir. Bu bakımdan romanda en önemli yapı unsurlarından biri de kişiler-kahramanlardır. Roman kahramanları gerçek dünyadan ödünçlenerek "fictif" dünyaya taşınan entrik kurgu ve dramatik aksiyona yön veren temel unsurdur. Romanda yer alan kişilerin üstlendiği görev ve ortaya koyduğu eylemler, onların anlatı içindeki fonksiyonlarını gösterir.

Bu çalışmada Türk romanlarında yer alan kişiler, anlatı içerisinde üstlendikleri işlevlere göre; ***başkişi,*** *başkahraman, kurucu tematik güç ve birinci dereceden kahramanlar;* ***norm karakter,*** *yardımcı kişiler ve ikinci derece roman kişiler;* ***kart karakter,*** *tek boyutlu, yıkıcı hasım güç;* ***fon*** *ve figüratif karakter* olmak üzere fiziki, psikolojik ve sosyolojik açıdan derinlemesine incelendi.

Nitekim insan kendi biricik öyküsünü kurguladığı sürece roman hep var olacak, roman var olduğu sürece ise anlatı kişileri kurgusal evrende kendi biricik yaşamlarını sergilemeye devam edecek...



www.akcag.com.tr
AKÇAĞ
/ akcagyayinlari