

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYELERİNE
YAPISALCI BİR YAKLAŞIM**

TEZ HAZIRLAYAN
Tanzer AFAT

TEZİ YÖNETEN
Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

EYLÜL 2005
KAYSERİ

Prof. Dr. Hülya Argunşah danışmanlığında **Tanzer Afat** tarafından hazırlanan “**Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerine Yapısalcı Bir Yaklaşım**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

30 /09 / 2005

JÜRİ:

Danışman : Prof. Dr. Hülya Argunşah

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mümtaz Sarıççek

Üye : Yrd. Doç. Dr. Yunus Ayata

[Handwritten signatures of the jury members]

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 28.10.2005 tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mustafa KESKİN



ÖN SÖZ

Yapısalcılık gerek kullanım alanı gerekse kullanım sıklığı açısından özellikle son yıllarda artık eski gücünü kaybetmeye başlamış bir teoridir. Teorinin Türkiye’deki önemli temsilcilerinden olan Prof. Dr. Tahsin YÜCEL’in de özellikle üzerinde durduğu gibi Türkiye’de bu alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacıların en büyük sorunları kaynak yetersizliği ve teorinin uygulandığı örnek çalışmaların neredeyse yok denecek kadar az olmasıdır. Yapısalcılık hakkında çalışma yapan ve çalışmalarını bir edebi eser üzerinde uygulayan Türk araştırmacıların azlığı, bu alanda yapılmış Türkçe çalışmaların da sayı bakımından oldukça yetersiz kalmasına neden olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerine Yapısalcı Bir Yaklaşım başlıklı yüksek lisans tezimizde yapmak istediğimiz aslında bu eksikliğin ortadan kaldırılmasına bir parça olsun katkıda bulunmak olmuştur. Fakat bunun ayrıca Tanpınar gibi çok zengin bir kurgu dünyanın içinden okuyucusuna seslenen bir yazarın hikâyeleri üzerine olması bizim için bir şanstır. Bu sebeple çalışmamızın sadece Yapısalcı teorinin uygulandığı yeni bir örnek olarak değil aynı zamanda Tanpınar’ı daha iyi anlamayı sağlayacak adımlardan biri olması bizi onurlandıracaktır.

Bu çalışma sırasında karşılaştığımız en büyük güçlükler yukarıda bahsettiğimiz gibi gerek Yapısalcılık hakkında yapılmış çalışmaların gerekse Yapısalcılığı edebî esere uygulayan çalışmaların azlığı olmuştur. İşte bu noktada Prof. Dr. Tahsin YÜCEL’le yaptığımız görüşme ve yazdıklarımız üzerinde yaptığı değerlendirmeler çalışmamızın hangi eserlerden faydalanarak hangi yönde ilerlemesi gerektiği konusundaki kararsızlığımızı büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Yoğun çalışmaları sırasında vakit ayırdığı ve destek olduğu için kendisine teşekkürler ederim.

Bilimsel bir çalışma ortaya çıkartmak hiç şüphesiz ki oldukça zorlu bir yolda yürümek demektir. Ancak yola çıktığım ilk günden beri yürüdüğüm bu yol bana gerçekte olduğu kadar zorlu ve sıkıntılı gelmedi. Yardıma ihtiyacımın olduğu her anda aşamadığım her engelde hocamın bana uzanan elini gördüm ve ondan aldığım destekle çalışmaya devam edebildim. Sadece bu çalışmanın hazırlanması sırasında karşılaştığım güçlüklerde bana

büyük yardımları olduğu için değıl, yaşam hakkında bana öğrettikleri için de Sayın Hocam Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH'a minnettarım.

Tanzer AFAT

ÖZET

Edebiyat araştırmalarının ve edebiyat araştırmacılarının amacı edebi eseri anlamaktır. Bu amacın gerçekleşebilmesi için pek çok teori ve yöntem ortaya çıkarılmıştır. Bütün teoriler edebi esere değişik bir açıdan bakıp ilk bakışta fark edilmeyen unsurları ve bağıntıları göstererek eseri daha iyi anlamaya yardımcı olmaktadır.

Yapısalcılık da eseri anlamaya çalışan yaklaşım yollarından biridir. Yapısalcı yaklaşım, eseri kendi içinde bir bütün kabul eder ve eserle ilişkisinin saptanması kesin olarak mümkün olmayan dış kaynaklı unsurların eserin açıklanmasında kullanılmasına karşı çıkar. Bu yaklaşım metodu, bilimsel araştırmanın gerektirdiği ilkelere (kanıtlanabilirlik, objektiflik vs.) uygun bir biçimde edebi eseri incelemeye imkân verir.

Bu tezde teori olarak yapısalcı yaklaşımın seçilmesinin sebebi, Tanpınar'ın hikâyelerinin dil dünyasından çok, kurgu dünyasına yönelik bir çalışmanın, bu konuda yapılmış diğer çalışmalardan hem farklı hem de daha açıklayıcı olacağı düşüncesidir.

Hikâyeler anlatıcı, kişiler, mekân ve zaman başlıkları altında incelenmiştir. Bütün hikâyeler, aynı başlıklar altında ve yapısalcı yaklaşım ile, ancak her hikâyenin kendine özgü bağıntılarının olduğu göz ardı edilmeden incelenmiştir. Bu noktada yapılmaya çalışılan en önemli tespit, hikâyenin dış yapısı (görünen, cümlelerle ifade edilen) ile içyapısı (anlam yönü, ana fikri vs.) arasındaki ilişkilerin ortaya konmasıdır. Burada önemli olan Tanpınar'ın hikâyelerinde hangi unsurları, kaç defa, nerede kullandığı gibi sorulara yanıt vermekten ziyade hikâyelerinde kullandığı unsurları, hikâyelerinin ana fikriyle nasıl ilişkilendirdiğidir. İç ve dış yapı arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu anlamak onun hikâyelerini anlamak için oldukça gereklidir. Sonuçta yazarın hikâyelerin yapısalcı bir yaklaşım ile okumak bu eserlerin zenginliğini ve sağlam yapısını daha açık ve anlaşılır bir şekilde ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Yapısalcılık, Göstergebilim, Hikâye.

ABSTRACT

This thesis' main goal is to analyse Ahmet Hamdi Tanpınar's Stories with a structuralist view. First of all The thesis analyses the structuralist view and it's methods to achieve it's goal. Semiotic approach is the chosen method because of the this paper aims to analysefiction world of his Tanpınar's Stories, that makes this Thesis different and a more explanatory.

Stories are analysed in four different titles; teller, characters, space and time. The same method is not used for all stories because of all the stories have a unique structure. Instead of using the same method as an template for each story, different ones used to point distinguishing features of the stories because each story has as it s has an own undivided and different structure.

Most important determination in this point is introducing the relation between the story's external structure (visible, written by sentences) and internal structure (theme, main idea). It s less important to answer the questions like: which components does he use, how many times, how, than the question: "how does he combine the components with the main idea". To understand how he establish the relation between the external and internal structure is very important to understand his stories.

We can explain the view of the structuralist approach which we use to analyse the stories like this: Structuralism doesn't concern to explain the all of the story It concern the connections. It eases to understand the story by exposing the connections. At time of searching Tanpınar's Stories Many information exposes about his life, personality, other works of art, life style of his age. But this dates aren't used because they aren't compatible with structuralist approach's principles. By the vision of this approaches, this these tries to give the connection that ll lead us to understand to Tanpınar's stories more than explaining the his stories.

Key Words: Ahmet Hamdi Tanpınar, Structuralist, Semiotic, Story.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
ÖN SÖZ.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ	1
1. YAZ YAĞMURU	22
1.1. Anlatıcı.....	23
1.2. Kişiler.....	30
1.3. Zaman.....	37
1.4. Mekân.....	45
2. TESLİM	49
2.1. Anlatıcı.....	49
2.2. Kişiler.....	54
2.3. Zaman.....	63
2.4. Mekân.....	66
3. ACIBADEM'DEKİ KÖŞK	69
3.1. Anlatıcı.....	69
3.2. Kişiler.....	74
3.3. Zaman.....	79
3.4. Mekân.....	83
4. RÜYALAR.....	86
4.1. Anlatıcı.....	86
4.2. Kişiler.....	88
4.3. Zaman.....	93
4.4. Mekân.....	96

5. ADEMLE HAVVA	98
5.1. Anlatıcı.....	98
5.2. Kişiler.....	100
5.3. Zaman.....	104
5.4. Mekân.....	106
 6. BİR TREN YOLCULUĞU	 108
6.1. Anlatıcı.....	108
6.2. Kişiler.....	111
6.3. Zaman.....	116
6.4. Mekân.....	118
 7. YAZ GECESİ	 121
7.1. Anlatıcı.....	121
7.2. Kişiler.....	124
7.3. Zaman.....	129
7.4. Mekân.....	133
 8. ABDULLAH EFENDİNİN RÜYALARI	 136
8.1. Anlatıcı.....	136
8.2. Kişiler.....	141
8.3. Zaman.....	151
8.4. Mekân.....	154
 9. GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ	 158
9.1. Anlatıcı.....	158
9.2. Kişiler.....	162
9.3. Zaman.....	170
9.4. Mekân.....	173

10. BİR YOL	175
10.1. Anlatıcı.....	175
10.2. Kişiler.....	178
10.3. Zaman.....	183
10.4. Mekân.....	185
11. ERZURUMLU TAHSİN	188
11.1. Anlatıcı.....	188
11.2. Kişiler.....	192
11.3. Zaman	198
11.4. Mekân.....	201
12. EVİN SAHİBİ.....	204
12.1. Anlatıcı.....	204
12.2. Kişiler.....	209
12.3. Zaman	217
12.4. Mekân.....	219
13. FAL.....	221
13.1. Anlatıcı.....	221
13.2. Kişiler.....	224
13.3. Zaman	226
13.4. Mekân.....	228
SONUÇ.....	229
KAYNAKÇA	238
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Bu tezin amacı yapısalcı ve semiyotik yaklaşımların ışığında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyelerini incelemek ve yorumlamaktır. Bu amaca ulaşabilmek için yapısalcı yaklaşımın kullandığı inceleme tekniklerinden faydalanarak Tanpınar'ın hikâyeleri incelenmiştir. Tanpınar'ın hikâyelerinin dil dünyasından çok kurgu dünyasına yönelik bir çalışmanın, bu konuda yapılmış diğer çalışmalardan hem farklı hem de daha açıklayıcı olacağı düşüncesiyle semiyotik (göstergebilim) yöntem seçilmiştir. Tanpınar'ın sembollere dayanan şiirsel, eksilteli ve yoğun üslubu bu seçimi adeta gerekli kılmıştır.

Hikâyeler anlatıcı, kişiler, mekân ve zaman başlıkları altında incelenmiştir. Ancak her hikâyenin kendine özgü bir yapısı olduğu göz önünde bulundurularak hepsi için aynı inceleme metodu kullanılmamıştır. Burada yapılmaya çalışılan her hikâyeyi kendi içinde bir bütün kabul etmek ve bu bütünü oluşturan bağıntıları tespit etmektir. Elbette ki bütün hikâyelerde kullandığımız inceleme metotları da (karşıtlık tabloları, ritim tabloları vs.) bulunmaktadır. Bu metotlar hikâyenin kurgu yapısıyla ilgili çözmemiz gereken ilişkileri gösteren ve hemen hemen bütün edebi eserlere uygulanabilecek inceleme metotlarıdır. Hikâyenin nasıl kurgulandığı, olayların dizimi, gerçekliğin nasıl yansıtıldığı tasvir ve anlatımların kimin tarafından nasıl yapıldığı, anlatanın nereden ve nasıl anlattığı, geriye dönüşlerin niçin, nasıl ve kim tarafından gerçekleştirildiği gibi sorulara bu metotlar sayesinde yanıtlar verilmeye çalışılmıştır.

Hikâyelerin kurgusal özelliklerini tespit etmeye yarayan bu inceleme metotlarının dışında her hikâyenin kendine mahsus özelliklerinin olduğu da kabul edilerek onu diğerlerinden ayıran ya da diğerlerine benzeten bağıntılar da ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu noktada hikâyenin dış yapısı (görünen, cümlelerle ifade edilen) ile içyapısı (anlam yönü, ana fikri vs.) arasındaki ilişkilere de dikkat edilmeye çalışılmıştır. Örneğin, anlatıcının mekân ve kişi tasvirlerini dıştan içe doğru yapması yani önce fiziksel özelliklerin sonra da iç dünyanın verilmesi ya da bir tabiat tasvirinde önce kapsayan unsurların sonra da kapsanan unsurların okuyucuya aktarılması gibi daha çok dış yapıyla ilgili unsurların hikâyenin vermek istediği insanın kendisi dışındaki güçlü ve derin unsurların etkisinde olduğu ve yaşam iradesinin elinde bulunmadığı gibi mesajlarla

ilişkisi üzerinde durulmuştur. Burada önemli olan Tanpınar'ın hikâyelerinde hangi unsurları, kaç defa, nerede kullandığı vs. gibi sorulara yanıt vermekten ziyade Tanpınar'ın hikâyelerinde kullandığı unsurları, hikâyelerinin ana fikriyle nasıl ilişkilendirdiğidir. İç ve dış yapı arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu anlamak onun hikâyelerini anlamak için gereklidir.

Hikâyeler üzerine yapılan bu çalışmalar esnasında Tanpınar'ın hayatına ve dönemin yapısına ait unsurlar da tespit edilmiştir. Ancak bu unsurların hikâyeyi açıklamak için kullanılması, yapısalcı yaklaşımın ilkelerine ters düştüğü için hikâyeler açıklanırken bu unsurlardan ve bu unsurların hikâyelerle olan ilişkilerinden faydalanılmamıştır. Yapısalcı yaklaşım, eseri kendi kendisine yeterli görür. Bunun için hikâyelerin incelenmesi ve açıklanması hususunda hikâyelerin dışındaki kaynaklardan faydalanmak yapısalcılığın ilkelerine ters düşmektedir. Tahsin Yücel'in: "Bir yapıt, kendi öğeleri arasında kurulan bağıntılarla tanımlanır." sözü bu tezde yapılmış veya yapılmamış incelemelerin gerekçesini ortaya koyar niteliktedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi bütün hikâyelerde kullanılan ortak inceleme metotlarından faydalanılmasının yanında her hikâyenin kendisine mahsus özelliklerini, bağıntılarını, yazarın hikâyeye özgü kullandığı unsurları göstermek için bazı hikâyelerde diğerlerinde kullanmadığımız inceleme yöntemleri ve bakış açıları kullanılmıştır.

Yapısalcılık hemen hemen bütün bilimlere uygulanabilen oldukça kapsamlı bilimsel bir yaklaşımdır. Bu tezde çok geniş kapsamlı bu yaklaşımı Tanpınar'ın hikâyelerine uygulayarak hikâyelerin daha önce fark edilmeyen özelliklerini ve bu özellikler arasındaki bağıntıları göstermek hedeflenmiştir. Burada yapısalcılığın sınırlarından da bahsetmek gerekir. Öncelikle Yapısalcılık eserin bütününe açıklama kaygısı taşımaz. Yapısalcılığın peşinde olduğu bağıntılardır. Eseri açıklamak değil, eserde bulunan bağıntıları ortaya çıkararak onu anlamayı kolaylaştırmaktır.

İşte bu çerçevede içinde düşünüldüğünde bu tez, Tanpınar'ın hikâyelerini açıklamaktan çok, onun hikâyelerini anlamamızı sağlayan bağıntıları vermeyi amaçlamaktadır.

YAPISALCILIK VE GÖSTERGEBİLİM

Her bilimsel araştırmanın, incelemenin bir konusu ve bir metodu vardır. Bu incelemenin konusu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyeleridir. Hikâyeleri incelemek için kullanılan metot ise 'Yapısalcılık' teorisinin bir kuramı olan 'Göstergebilim'dir. Hem konuyu hem de teoriyi seçiş nedenlerimizi tezin önsözünde ve genelinde izah etmeye çalıştığımız için bu bölümde nedenlerden çok Yapısalcılığın ve Göstergebilimin ne olduğunu anlatıp kısa bir tarihçe vereceğiz. Göstergebilimin esere bakış açısını ise bir sonraki bölümde 'teori', 'zaman', 'mekân' ve 'şahıs' başlıkları adı altında anlatmaya çalışacağız.

CI. Levi-Strauss: "Bilimde kesin doğrular olamaz. Bilgin gerçek yanıtlar sağlayan kişi değil, gerçek sorular soran kişidir."¹ der. Biz de bu doğrultuda hareket ederek tezimize sorular sorarak başlayacağız.

Yapısalcılık nedir? Tahsin Yücel, Yapısalcılık için oldukça kısa, açık bir tanımlama yapar: "Yapısalcılık bir 'açıklama' değil, bir 'açıklama yöntemi'dir."² Bu açıklama yöntemini diğerlerinden farklı kılan bazı özellikleri vardır. Bunlardan en önemlilerini şöyle sıralayabiliriz:

1- Öncelikle Yapısalcılık, inceleme konusunu daha düzgün bir ifade ile inceleme nesnesini 'kendi başına ve kendi kendisi için' yeterli sayar.

2- Ele aldığı 'nesne'nin, kendi içinde yer alan öğelerinin birbirleriyle olan ilişkilerinden oluşmuş bir 'dizge' olduğunu kabul eder.

3- Yukarıdaki maddelerin bir sonucu olarak 'nesne'nin artsüremlilik içinde değil de eşsüremlilik içinde incelenmesi gerektiğini varsayar. Çünkü 'nesne' kendinden önce var olan veya kendi zamanında bulunan diğer nesnelerden, etkilerden ayrı bir oluşumdur, yapıdır.

¹ Levi-Strauss, Claude, **Le Cru et le cuit**, Plan, Paris, 1964, s.15.

² Yücel, Tahsin, **Yapısalcılık**, YKY, İstanbul, 1999, s.141.

Bu özellikler yıllarca tartışılmış ve aksi görüşler de ortaya atılmıştır. Özellikle konumuz, dolayısıyla ‘nesne’imiz olan ‘edebi eser’i açıklamak için eserin dışında kalan birçok dış unsurdan (yazar, devir...) faydalanılması gerektiğini düşünen ve eserin ancak bunlar vasıtaıyla ‘tam olarak’ açıklanabileceğini düşünen teoriler de vardır. Ancak, “... yapısalcıların ‘her şeyi açıklamak’ gibi bir savları olmamıştır hiçbir zaman.”³ Dolayısıyla Yapısalcılar, eseri açıklamak değil, ‘gerçek sorular’ sorarak eserin yapısını ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Yapısalcılık, dil çalışmalarından doğmuş bir teoridir. Bunun için de onun ilk inceleme alanının dilsel bir sanat, yani edebiyat olması gayet doğal bir sonuçtur.

Yapısalcılığın öncüsünü aradığımızda karşımıza iki isim çıkar. Bunlardan birincisi Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce, ikincisi ise İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’dür. Bu iki isim, birbirine çok yakın tarihlerde fakat her ikisi de diğerinden habersiz bir şekilde bu alanda çalışmalar yapmıştır. Onların açtığı bu alanda daha sonraları birçok bilim adamı çalışmalar yapmış ve böylece Yapısalcılık özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda çok geniş bir alana yayılmıştır. Fakat bu hızlı yayılma beraberinde bazı olumsuzlukları da getirmiştir. Birçok ülkede ve çevrede birçok bilim adamı tarafından kullanılan Yapısalcılık, kullanıldığı ülkelere, çevrelere ve hatta kişilere göre farklılıklar göstermiştir. Bu sebeple farklı ilkeler, farklı önvarsayımlar sonucunda karşımıza birden fazla Yapısalcılık çıkar. İşte bu farklılaşmayı burada üç grup halinde göstereceğiz. Bunlar Amerikan Okulu, Avrupa Göstergebilimi ve Rus Biçimciliğidir.

AMERİKAN OKULU

Bu grubun öncüsü, Yapısalcılığın da öncülerinden olan Ch. S. Peirce’dır. Peirce, Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı haline gelmesini sağlamıştır. “Tüm evren, yalnızca göstergelerden oluşmamış olsa bile, göstergelerle dolup taşar.” Sözü, onun göstergebilime verdiği önemi ortaya koyar niteliktedir.

Peirce, bütün bilgi nesnelerini göstergebilimin konusu olarak değerlendirmiş ve bu kurama ‘semiotic’ adını vermiştir. Ancak onun bu savı, Göstergebilim alanını başa

³ age., s.142.

çıkılmaz bir şekilde genişletmiş bu da kuramın ayırıcı özelliklerini silmiştir. Ayrıca doğa bilimleriyle insan bilimlerinin aynı şeymiş gibi gözükmesi hatasına neden olmuştur.

Ch. S. Peirce'e göre Göstergebilim (semiotic) bütün bilimlerin faydalanacağı genel bir kuramdır. Peirce, bu kuramı üç dala ayırır: Dilbilgisi, Mantık, Sözbilim (retorik). Peirce, göstergenin kendisinden çok algılanması ve değerlendirilmesiyle ilgilenir.

Amerikalı Charles William Morris de 1930'lu yıllarda bu alanda çalışma yapmış isimlerdendir. O, Peirce'in araştırmalarına ve davranışçılık kuramına dayanarak genel bir göstergebilim kuramı oluşturmaya çalışır. Ancak Morris'in kuramı kesin hükümlerden oldukça uzaktır. Ayrıca bilineni yinelenmekten başka bir şey de yapmaz.

Bu iki önemli ismin ardından Thomas A. Sebeok gelir; ancak o da diğerlerini aşamaz.

AVRUPA GÖSTERGEBİLİMİ

Bu grubun öncüsü ise Ferdinand de Saussure'dür. Saussure, diğer dilbilimcilerden farklı olarak dili eşsüremlî bir şekilde inceler. Saussure: "Dil, kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir."⁴ der. "Doğal dillerin dilbilimin konusu olduğunu söyleyen Saussure, doğal dillerin dışındaki gösterge dizgelerinin işleyişini araştırarak bir başka bilim dalının kurulmasını öngörür ve bu bilim dalını da Fransızca semiologie (Göstergebilim) terimiyle adlandırır."⁵

Saussure, göstergelerin insan yaşamında bir sistem oluşturduğunu bundan dolayı yakın zamanda bütün insan bilimlerini içine alacak genel bir gösterge biliminin kurulacağını söyler ve bu bilime yukarıda belirtildiği gibi 'semiologie' adını verir.

Saussure'den sonra gelen isimler arasında Eric Buyssens'in önemli bir yeri vardır. O, Saussure'ün takipçisidir ve onun dilbilimine getirdiği temel kavramların hemen hepsini Göstergebilime aktarır. Buyssens gibi Danimarkalı Louis Hjelmslev de

⁴ Güzelşen, Rıfat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I-II, YKY, İstanbul, 1998, s.120.

⁵ age., s.121.

Saussure’ün izinden yürümüş ve onun ortaya attığı dilbilimsel ilkeleri geliştirmiştir. Hjelmslev aynı zamanda Kopenhag Dilbilim Çevresi’nin kurucuları arasında yer alır.

Ünlü Fransız yazar Roland Barthes’ın da Göstergebilimin gelişmesinde büyük katkısı vardır. Barthes, Göstergebilimi dilbiliminin bir kolu olarak görür ve onun çözümleyim araçları olarak dil/söz, izge/bildiri, gösterilen/gösteren, dizim/dizi, düzanlam/yananlam gibi karşıtlıkları kullanır. Bunlar arasından düzanlam/yananlam karşıtlığını diğerlerinden daha önemli bulur.

Alman felsefecisi Ernst Cassirer, Polonyalı felsefeci Roman Ingarden ve Fransız insanbilimcisi Claude Levi- Strauss da Göstergebilimin ilerleyip gelişmesine katkıda bulunmuş önemli isimlerdendir. “Peirce göstergebilimin mantık kökenli olmasına karşın, Avrupa göstergebilimi öncelikle dilbilim kökenlidir.”⁶

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Rusya’da Yapısalcılık ile ilgili çalışmalar 1915–1930 yılları arasında, Leningrad ve Moskova’da yaşayan yaklaşık on kadar bilim adamının, Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Araştırmaları Derneği adı altında toplanması ve bu alanda yayın vermeleriyle başlar. Başlangıçta küçümsenen bu çalışmalar çok kısa bir sürede ilgi görmeye başlar. Rus biçimciliğinin önemli isimleri şunlardır: Yapısalcılığın öncülü için nasıl Ch.S.Peirce ve F. De Saussure aklımıza gelen ilk isimler oluyorsa çağdaş anlamdaki göstergebilimin öncüsü de Algirdas Julien Greimas’ tır.

Greimas’ın tasarladığı Göstergebilim, bilimsellikten uzaklaşmadan, insan bilimleri için yeni bakış açıları getirmeye çalışır. Greimas, anlamlama ve anlamlı nesneleri çözümleme üzerine çalışmalar yapmıştır. Greimas için Göstergebilimin temel konusu anlamdır.

Vladimir Propp, yapısalcılığın ve çözümleme tekniklerinin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Özellikle ‘Masalın Biçimbilimi’ adlı eseri göstergebilimin gelişim evresinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu çalışmasında masalları inceleyen

⁶ Yücel, s.94.

Propp, bütün masallarda geçerli olabilecek otuz bir ‘işlev’ ve yedi eylem alanı yani ‘rol’ bulur. “Anlatıların eklemelenimlerine ilişkin yapısal araştırmaların kökeninde hep Propp’ un ilk adımını buluruz.”⁷

Sklovskij, “Anlatımsal biçimlerin ana örnekçelerini ortaya çıkarmaya çalışır.”⁸ Yaptığı çalışmaları özetlediği şu sözü oldukça önemlidir: “Bu çalışmalar, hiçbir zaman edebiyat yapıtlarının bir anatomisi değildir, tersine, yalnızca bir ameliyat tutanağıdır.”⁹ Tomaşevskij ise, eserin oluşum süreci üstünde durmuştur. J. Tinianov, Propp’ un “işlev” terimini geliştirmiş ve onun türlerini, düzeylerini saptamaya çalışmıştır. Biçimlerin ve işlevlerin birer dizge oluşturduğunu ve bu dizgelerin, bütünün bir yönünü yansıttığını, bu yönlerin de birbirleriyle ilişkili olduğunu söyler. M. Baktin ve B. Eikenbaum da biçem sorunu üstünde duran, bu alanda eser vermiş isimlerdir.

Yukarıda anılan isimlerin dışında, Sklovskij’in bahsettiği anatomiye gerçekleştiren Çek formalistleri de bu alanda çalışma yapmış önemli gruplardandır. Çek yapısalcılığı için, göstergenin işlevselliği ön plandadır. Çünkü onlara göre her gösterge belli bir işleve sahiptir. “Çek yapısalcılığı, yapı teorisinde iki belirli öğeyle çalışır; bunlar gösteren (sistem, işlev) ve göstergeler (elemanlar) dir.”¹⁰

Rus formalistleri, Saussure’ün dilbilimde yaptığı çalışmalarını ve savlarını edebiyata taşımışlardır. Onlar, edebiyatı yazarın hayatı, ruh hali ya da bulunduğu çevre ile açıklamak yerine, edebiyatı edebiyat yapıtı, biçimin sağladığı bir formel organizasyon olarak anlamışlardır. Bundan dolayı, Rus formalistlerinin çalışmaları, özellikle metin çözümlemelerine dayanmıştır.

Bu bölüme kadar Yapısalcılığın dolayısıyla da Göstergebilimin doğuşu ve önemli isimleri hakkında genel bir bilgi vermeye çalışıldı. Bu bölümde son olarak Göstergebilimin geniş bir tanımı verilecektir. Bu tanım, aynı zamanda bu çalışmada yapılmaya çalışacakları özetler niteliktedir.

⁷ age., s.100.

⁸ age., s.100.

⁹ Strohmaier, Eckard, **Theorie des strukturalismus**, Bonn, 1977, s.13.

¹⁰ age., s.25.

Göstergebilimin tanımı bu alanda birçok eser vermiş Mehmet Rifat Güzelşen'in kitabından alınmıştır: "Bildirişim amacı taşıyın, taşımasını her anlamlı bütün, çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır. Yine çok genel olarak belirtecek olursak, anlamlı bütünleri, bir başka deyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak ya da insanla insan, insanla doğa arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilimkuramsal (metodolojik) ve betimsel (deskriptif) açıdan tümü kapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı birçok araştırma Türkçede göstergebilim diye adlandırılan bir bilim dalına girer."¹¹

TEORİ

Edebi eser karmaşık bir yapılar bütünüdür. Bu bütünün parçalarını çözümlemek, eserin içinde barındırdığı yapıları, bu yapıların birbirleriyle olan bağıntılarını bulmak ve bunların hepsini, eseri bir bütün olarak kabul edip eserden başka bir kaynağa yönelmeden ortaya çıkarmaksa Yapısalcılığın amacıdır.

Edebiyat araştırmacılarının görevi edebi eserin en iyi şekilde anlaşılmasını sağlamaktır. Bu görevi yerine getirmek için birçok araştırmacı birbirinden farklı bir takım yöntemler kullanırlar. Yapısalcılık bu yöntemlerden biridir. Yapısalcılığı yöntem olarak seçişimizin birçok nedeni var. Fakat bunlardan en önemlileri, bu yöntemin doğrudan eserin kendisine yönelmesi ve olabildiğince objektif olmasıdır.

Yapısalcılık, eseri oluşturan yapıları tek tek çözümleme ve bu yapılar arasında bağıntılar kurma esasına dayanır. Burada aklımıza, "Eser çözümlenmeden anlaşılamaz mı?" sorusu gelebilir. Edebi eser 'karmaşık' yapılar bütünüdür. Eseri anlayabilmek için öncelikle bu karmaşıklığı ortadan kaldırmak gerekir. Bunun için ise onu ana yapılarına bölmek diğer bir ifade ile çözümlemek gerekir. Bu çözümleme işlemi 'anlatıcı', 'zaman', 'mekân', 'şahıs' başlıkları altında yapılacaktır.

¹¹ Güzelşen, s.111.

Eseri oluşturan ana yapıları çözümlemek onu anlamak değildir. Bu ana yapıların, kendi içlerinde bağıntılar kurarak birleştirilmesi gerekir. Yani, eserin içinde karışık bir halde bulunan yapıları ana başlıklar altında birleştirilecek ve bu yapılar arasındaki bağıntılar tespit edilecektir. Umberto Eco'nun "...Unutma ki yazar, yapıtında sana yapıtını yorumlayabilmen için belli ipuçları vermektedir... O, bilinçle yapıtındaki her noktayı, birbiriyle kesişen her göndermeyi hesaplamıştır. Ve metnin bu doğrultuda alımlanmasını istemektedir. Bu cümlelerinden de anlaşılabilceği gibi yazar, eserinde vermek istediklerini açıkça ortaya koymaz, ipuçları verir. Bu ipuçları, eseri oluşturan ana yapılar arasındaki bağıntılardır. İşte bizim öncelikli amacımız bu bağıntıları tespit etmektir. Yazarın gayesi sadece sanat yapmak olsa ve eserindeki hiçbir şeyi bilinçli bir şekilde kullanmasa bile biz, eseri anlamak için yine sadece ona başvurmalıyız. Çünkü edebi eser ancak kendi içindir ve kendi kendine yeterlidir.

Her şeyden önce Yapısalcılık bir 'açıklama' değil, bir 'açıklama yöntemi'dir.¹² Yapısalcılığın başlıca hedefi eserdir. O, eserin dışında kalan etkenleri kabul etmez. Eserin kendi kendine yeterli olduğunu varsayar. Yapısalcılığın bakış açılarından biri olan Göstergebilim, edebi eserin "kurgusunu ve/ya da anlamsal evrenini ortaya çıkarmaya çalışır."¹³ Mehmet Rifat'ın şu sözleri Göstergebilimin amacını anlatması açısından önemlidir: "Göstergebilim, anlamları değil, anlamın eklemlenerek üretiliş biçimini araştırır, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu nedenle, içeriğin biçimine yönelik içkin ve yapısal bir kuramdır."¹⁴

Yazarın, eserini oluşturmak için başladığı düşünsel faaliyetten eserin basılışına kadar devam eden sürece 'üretici süreç' adı verilir. Yazar, bu süreç içinde eserini oluştururken anlamın üretilmesini değişik düzeylerde gerçekleştirir. O, eserine şekil verirken önce basit ve soyut yapıları eserine yerleştirir. Daha sonra eserde karmaşık ve somut yapılar oluşmaya başlar. Bir eserdeki gösterge dizgeleri incelediğinde bunların üç yapıdan oluştuklarını görülür: A-Anlatısal Yapılar B-Söylemsel Yapılar C-Betikselsel Yapılar. Bunlardan ilk ikisi üretici sürecin içinde doğrudan doğruya yer alır. Betikselsel göstergeler ise üretici süreci herhangi bir aşamada durduran göstergelerdir.

¹² Yücel, s.129.

¹³ age., s. 142.

¹⁴ Güzelşen, s.101-111.

A. ANLATISAL YAPILAR:

1. Derin Yapı;

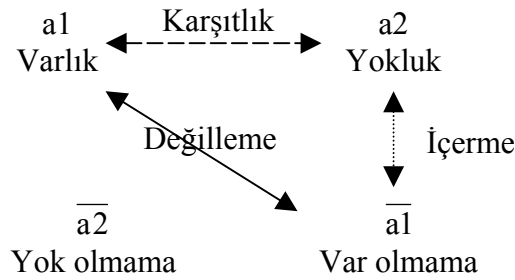
Üretim sürecinin en soyut düzeyidir. Buradaki yapılar anlamın en küçük yapılarıdır. Bunlar eserin yüzeyinde herhangi bir dil dizgesi ile belirginleşmemiştir. Yani gücüdür.

a. Temel Sözdizim:

Eserin üzerine kurulduğu karşıtlıklar ve çelişkilerden oluşur. Eserdeki dizimsel düzenlemelerin anlaşılmasını ve nasıl işlediğini açıklar. İki alt bileşkeden oluşur:

Sınıflandırıcı (İlişkisel) Bileşke: Bu alt bileşke, çelişkilerin ve karşıtlıkların bulunmasıyla başlar daha sonra bunlar arasındaki ilişkiler incelenir. Hangileri arasında bağlantı var sorgulanır.

İşlemsel Bileşke: Yukarıdaki işlemten sonra yani sözdizimsel ilişkilerin hangi öğeler arasında gerçekleştiğini bulduktan sonra, bağıntıların türleri iki mantıksal dönüşüm işlemiyle belirlenir. Değilleme/İçerme. Bu dönüşümleri Göstergebilimsel dörtgenle gösterebiliriz.



b. Temel Anlam:

Temel sözdizim gibi soyut niteliktedir. Yazarın eserde vermek istediği ana düşünce, yazarın dünya görüşü şeklinde de ifade edilebilir. Temel anlam eserde gücül olarak belirir. Yani okuyucu tarafından yorumlama suretiyle anlaşılır, herhangi bir dil dizgesiyle şekillenmez.

2. Yüzeysel Yapı:

Derin düzeyde yer alan gücül değerlerin edimleşmeye başladığı yani ortaya çıktığı, bir dil dizgesiyle eserde şekillendiği düzeydir.

a. Anlatısal Sözdizim:

Temel sözdizimde birbirine karşıt veya birbiriyle çelişen kelimeler, öğeler arasındaki ilişkiler söz konusuyken, burada kelime grupları ve cümleler arasındaki ilişkiler söz konusudur. Derin düzeyde bahsettiğimiz gücül yapılar burada öznelerle bağlantı kurarak gücüllükten kurtulmuşlardır. Bu bölümde yapılması gereken ilk iş, eyleyenlerin (özne/nesne; gönderen/gönderilen) yer aldığı ve en yalın sözdizimsel yapı diye tanımlayabileceğimiz temel sözceleri saptamaktır.

Temel sözcce en az iki eyleyen arasındaki ilişkiden doğar ve ikiye ayrılır:

Durum sözcəsi: Özne/Nesne arasındaki ilişkiye denir. Özne ya nesneden ayrıldır ya da onunla birliktedir.

Edim Sözcəsi: Bir durum sözcisini bir başka durum sözcisine dönüştüren edimin yani eylemin oluşturduğu sözcüdür. Durum sözcəsi, temel sözdizimdeki ilişkilerin yeni bir değişimini simgelerken ayrılık ya da birliktelik edim sözcəsi temel sözdizimdeki işlemlerin bir üst aşamasıdır. Temel sözdizimde işlemler ilişkileri nasıl dönüştürüyorsa, edim sözceleri de durum sözcelerini yönetir, etiketler, onları bir başka durum sözcisine dönüştürür. Bir edim sözcisinin bir durum sözcisini etkileyip onu yeni bir durum sözcisine dönüştürmesi sürecini, Göstergebilim, ‘anlatı izlencesi’ olarak adlandırır. Burada yapılması gereken birinci iş, bütün durum sözcelerini saptamak, sonra da bu sözcelerin dönüşümlerini izlemektedir. Bir durum sözcisinin bir başka durum sözcisine dönüşmesiyle küçük bir anlatı izlencesi oluşur.

b. Anlatısal Anlam:

Temel anlamdaki değerlerin bir eyleyen ile birleşerek gücüllükten kurtulmasıdır. Burada temel anlamdaki bazı değerlerin anlatısal sözdizim ile gerçekleştiremeyerek gücül olarak temel anlamda kalmaları da söz konusu olabilir.

B. SÖYLEMSEL YAPILAR:

Söylemsel yapılar, anlatısal yapıların diziselden dizimsele geçişiyle oluşur.

1. Söylemsel Sözdizim (söylemselleşme): Bu bileşkede anlatı yapılarının sözceleme işleminden geçirilerek bir söylem durumuna geldiği görülür. Üç alt bileşkeden oluşur.

a. Kişileşme: Bu aşamada eyleyenler bir işlev olmaktan çıkıp bir kahraman olur, bir kişilik kazanır. Adları, dış görünüşleri, ruhsal durumları, işleri, toplumsal durumlar vb. ile söyleme derinlik, inandırıcılık ve gerçeklik boyutu katarlar.

b. Zamanlaşma: Kişileşme gibi anlamsal ve sözdizimsel bileşkelerin kendisinde toplandığı söylemsel bir bileşkedir. Temel sözdizimde yer alan, dönüşümleri oluşturan anlatı, izlencelerin mantıksal bir biçimde (önce/sonra) zincirlenmesini olanaklı kılar. Gün, hafta, ay, mevsim adları, tarihler aracılığıyla belirginleşir.

c. Uzamsallaşma (Mekânlaştırma): Anlatısal sözdizimdeki anlatı izlencelerinin ve bunların zincirlemelerinin uzamsal çerçevesini belirler. Söylemsel yapılarda kişileşen eyleyenler uzam ile iki tür ilişki içerisindedir. Birincisi uzam konusundaki bilgileri (bilmek, görmek, sezmek, ayırsamak anlamak vb. fiillerle gerçekleşir.) ikincisi uzam içindeki devinimleri (koşmak, yürümek, oturmak vb. fiilleri anlatabilir.)

Uzam kavramı, üzerinde çalışılan metinlere göre ulamlara ayrılır; burası/orası; çevreleyen/çevrelenen; açık/kapalı; alt/üst vb. uzam konusundaki bilgi, konuşan özneye göre yakınlık/uzaklık sorunsalını da getirir.

2. Söylemsel Anlam:

Bu düzey iki basamaktan oluşur: izlekselleşme ve betimselleşme. Öznenin, nesnesiyle olan ilişkisi bir anlatı izlencesi oluşturur. Bu izlence sonunda ortaya çıkan izlek, soyut bir kavramdır. Bu soyut kavram dil dizgeleriyle eserin yüzeyinde belirginleşebilir.

Temel anlamda oluşmaya başlayan gücül anlamlar, anlatısal anlam düzleminde bir değer nesnesi ile birleşerek gerçekleşirler. Bir diğer nesnesinde gerçekleşen anlamlar yinelemelerle birbirleriyle mantıksal bağlar kurarak izlekselleşirler. En son aşamada ise izlekler sözcüklerde biçimini bulan betilerle (figürlerle) anlatılırlar.¹⁵

C. BETİKSEL YAPILAR:

Anlatı veya söylem boyutundaki sözdizimsel ve anlamsal bileşkeler görüntü, el kol devinimleri, doğal dil, biçimsel dil vb. ile belirginleşmeye başlayabilir. Böylece betik özelliği taşıma, betikselleşme görülür. Betiksel yapı ya da betikselleşme terimlerini herhangi bir düzeyin belirginleşmeye başlayıp bir örgü halini aldığı durum karşılığında kullanıyoruz.

ÜRETİCİ SÜREÇ			
	SÖZDİZİMSEL BİLEŞKE		ANLAMSAL BİLEŞKE
ANLATISAL YAPILAR	DERİN DÜZEY	TEMEL SÖZDİZİM	TEMEL ANLAM
	YÜZEYSEL DÜZEY	ANLATISAL SÖZDİZİM	ANLATISAL ANLAM
SÖYLEMSEL YAPILAR	SÖYLEMSEL SÖZDİZİM (SÖYLEMSELLEŞME) A. Kişileşme B. Zaman C. Mekân		SÖYLEMSEL ANLAM A. İzlekselleşme B. Betiselleşme

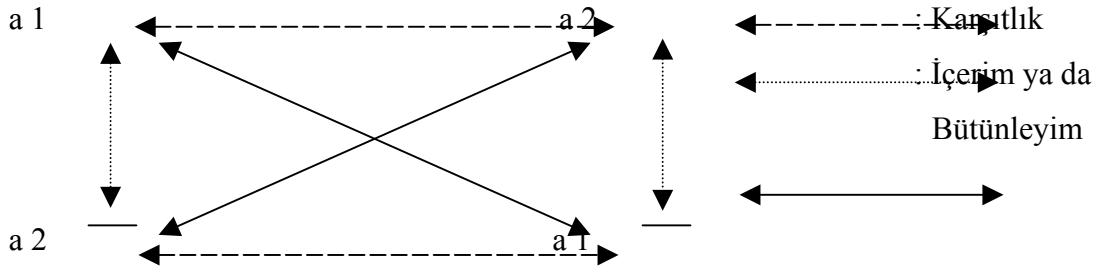
¹⁵ Kıran, Zeynel- Kıran, Ayşe, **Yazınsal Okuma Biçimleri**, Seçkin Yay., Ankara, 2000, s.19.

GÖSTERGEBİLİMSEL DÖRTGEN

Göstergebilimsel dörtgeni açıklamadan önce ‘gösteren’ ve ‘gösterilen’ kavramlarını izah etmek gerekir.

Göstereni, anlamın algılama düzeyinde belirlemesi sağlayan ögeler ya da öge toplulukları oluşturur. Gösterileni ise, gösterenin kapsadığı ve ortaya çıkmalarını sağladığı anlam ya da anlamlar. Bu iki öge karşılıklı bağıntı içindedir. Her zaman gösterenin varlığı bir gösterilen, gösterilenin varlığı bir gösteren içerir. Fakat buna rağmen anlam kendisini ortaya çıkaran, gösterenin türüne ya da niteliğine bağlı değildir. Anlam, kendisini ortaya çıkaran gösterge ile özdeşleşmemiştir, ondan önce var olmuştur.

Anlamlayımın temel yapısı olarak da niteleyebileceğimiz temel örgenlenim, mantıksal-anlambilimsel kökenli üç tür bağıntıyla temellendirilen bir örnekçe oluşturur: Göstergebilimsel dörtgen

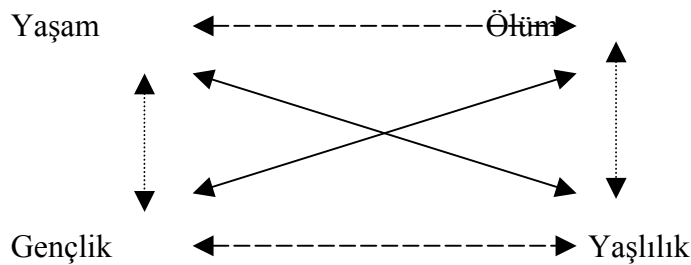


a1-a2: Karşıtlar eksen

a2 - a1 : Alt - Karşıtlıklar eksen

a1 - a1 ile a2 - a2 : Çelişkinler eksen

a1 - a2 ile a2 - a1 : Bütünleyiciler eksen



Bir eser tek bir göstergebilimsel dörtgenle değil, birbirinden türeyen ve birbirini bütünleyen bir dizi göstergebilimsel dörtgenle çözümlenir. Dörtgeni oluşturan terimler mutlaka aynı sözcük grubundan olmalıdır: İsim, sıfat, fiil, adıl...

Bir anlam eksenini oluşturabilmek için kullanılan terimlerin aynı anlam alanından olmalarına dikkat edilmelidir. Yani kullanılan terimler arasında anlamsal ilişki olmalıdır. Ve bununla beraber göstergebilimsel dörtgen oluştururken belli bir bakış açısı benimsenmelidir. (Kahramanın bakış açısı olabilir, uzamsal dönüşüm açısı olabilir.)

ANLATICI

Bir eserdeki olayları anlatan, varlıkları betimleyen, okuyucuya kurgu hakkında bilgi veren kurmaca kişiye ‘anlatıcı’ denir.

ANLATICI TİPLERİ

1. Dışöyküsel Anlatıcı:

Bu anlatıcı, olayların akışına müdahale etmez ve olayların kahramanı olmaz. Bir gözlemci olarak olayları anlatır. Her zaman ve her yerdedir. Eserdeki kahramanların bütün geçmişlerini ve özel hayatlarını hatta düşüncelerini bile bilir.

2. İçöyküsel Anlatıcı:

Anlatıcı, olayların içinde yer alır. Ancak başkahraman değildir. Olaylara karışır, kahramanları etkiler ama onun öncelikle görevi olayları ve kahramanları anlatmaktır.

3. Benöyküsel Anlatıcı:

Anlatıcı aynı zamanda başkahramandır. Tüm olaylar onun bakış açısından anlatılır. Çalışmanın “Anlatıcı” bölümünde yapılacak çalışmalardan biri de öyküleme esnasında anlatıcının aktardığı oluntuları (epizot) tespit edip bu oluntularda kullanılan ve onları zenginleştiren anlatım özelliklerini (betimleme, portre, söyleşim, düşünce) tespit etmektir. Bu yolla anlatıcının eseri kurgularken kullandığı anlatım özelliklerini bulmuş oluruz ve böylece anlatı şemasını da çıkartabiliriz.

Bu bölümde yer alacak diğer bir çalışma ise anlatı içinde yer alan öykülerin tespiti ve bu öykülerin kimler tarafından yapıldığını, ne şartlarda oluştuğunu, öykülerin dinleyenlerin kim veya kimler olduğunu bulmaktır. Bilindiği gibi anlatı, öyküleme ve öykünün bileşiminden oluşur. Bu durumda parçalardan bütün hakkında bilgi edinmek için öncelikle anlatıyı oluşturan parçaları çözümlemeliyiz. Burada anlatıyı bir bütün halinde ele almak neredeyse imkânsızdır. Anlatı hakkındaki sağlıklı hükümler ancak sağlıklı yapılacak bir çözümlemenin ardından kurulacak bağıntılarla verilebilir.

Eserdeki anlatı düzeylerini (anlatı, öyküleme, öykü) bulmanın yanında ‘kapsayan’ı yani diğer bütün olayları içine alan anlatıyı tespit etmek gerekir. Bu tespitin yanında ‘kapsayan’ ve ‘kapsanan’ anlatılarda yer alan zaman, mekân ve kişiler de bulunmalıdır. Bütün bunlar yapılırken görülecektir ki ‘kapsayan’ anlatı süresince anlatıcının yaptıkları ve söyledikleri arasında zaman ve mekân bakımından öyle çok farklılık yokken, ‘kapsanan’ anlatılara geçilir geçilmez farklılıklar belirginlik kazanmaya başlar.

KİŞİ

Kahraman, öykünün tutarlılığını sağlayan temel unsurdur. Bir başka deyişle, anlatının lokomotifidir.¹⁶

İşte yazar, anlatı için bu kadar önemli olan bu anlatı unsurunu, olabildiğince gerçekçi kılmaya çalışır. Bunun için de kahramanına bireyin, gerçek yaşamında sahip olduğu özellikleri verir. Bu özellikleri birkaç başlık altında toplayabiliriz:

1. Ad: Kahramanın adı kimi zaman bir sembol işlevi görüp, onunla örtüşebilir. Bu simgesel kullanımla ad kişiyi özetler
2. Yaş
3. Kahramanın fiziksel özellikleri
4. Kahramanın dili
5. Beceriye ilişkin özellikler

¹⁶ Kıran, s.133.

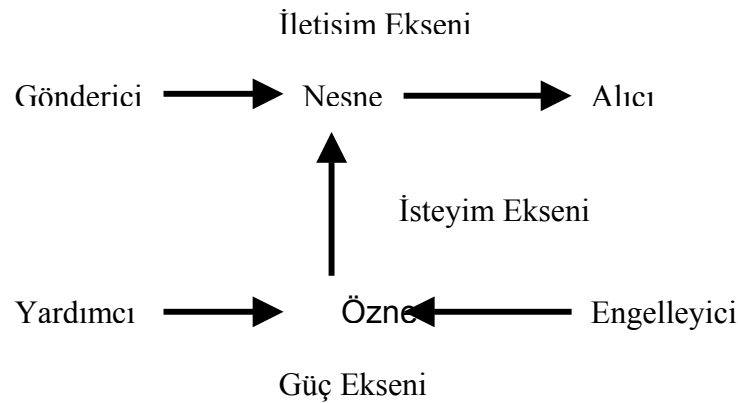
Yazar, kahramanın tanımlamasını yani kahraman hakkındaki bilgileri portre halinde bir anda da verebilir, tüm eserin içine yayarak parça parça da verebilir. Burada iki farklı tanımlamadan bahsedebiliriz;

a. Doğrudan Tanımlama: Yazar, kahramanı kendisi tanıtır ve onun hakkında yorumlarını okuyucuya iletir.

b. Dolaylı Tanımlama: Okuyucu, kahramanı kendisi tanımaya çalışır. Burada kahramanın tavırları, yaşam biçimi yazar tarafından verilir, ancak yorumlamak okuyucuya aittir.

Bu bölümde A.J.Greimas'ın “Eyleyenler Örnekçesi” de kullanılmaya çalışılacaktır. Bu örnekçeyi açıklamadan önce ‘eyleyen’ kavramının ne olduğu hakkında bilgi vermek gerekir. “Eyleyenler genellikle insan, ama bazı anlatılarda da soyut kavramlardır: Toplum, zenginlik, şeref, namus vb. Eyleyen, karmaşık kişiliğiyle karşımıza çıkan bir kişi olmayıp, bulunduğu durum, çevresindekilerle ilişkileri açısından özellik kazanan kişidir.”

“A.J.Greimas, kişiyi ne olduğuyla değil de ne yaptığıyla değerlendirir. Bu model altı eyleyensel sınıfı kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir”¹⁷



¹⁷ age., s. 148.

Yine bu bölümde kişilerin içinde bulundukları ortamlar, onların beden yapıları, hareketleri ve tutumları ile ilgili bilgiler düzenlenecek daha sonra da bu bilgiler karşıtlıklar tablosu halinde ortaya konulacaktır. Böylece eseri oluşturan yapı unsurları hakkında ayrıntılı bilgi edinme imkânı olacaktır.

ZAMAN

Yazar, eserini oluştururken olayların sıralanışını bilinçli olarak bozabilir. Burada maksat, okuru eserin içine daha fazla çekebilmektir. Okur, eserin sayfalarında ilerlerken olayların bozulmuş olan sıralanışını kendi zihninde bir düzene sokar.

Zamanı bilinçli olarak bozmanın dışında eserin içinde yer alan olaylar arasında bazı zaman kopukluklarının oluşu da, bazı olayların atlanması da gayet normal bir durumdur. Çünkü yazar eserinde her ayrıntıyı, her olayı anlatmak zorunda değildir. Zaten böyle bir durum mümkün de değildir. Yazar anlatacağı olayda eserin kurgusuna katkıda bulunacak kısımları anlatır, gerisini okuyucunun zihninin tamamlamasını ister. Hatta bazı günümüz eserlerinde bu tarz yapılar yani bilinçli olarak atlanan zamanlar sıkça görülmektedir.

Edebi eser, hayatın tamamını vermek gayretinde değildir. O, sadece hayatın bir parçasını okuyucuya iletir. Aslında o parça bile tam olarak iletilemez. Bu hem imkânsızdır, hem de gereksizdir.

Edebi eser “zaman” açısından incelendiğinde onda iki tür zamanın varlığını görülür: Bunlardan birincisi anlatıcının öyküyü anlatış zamanı, diğeri ise anlatıcının anlattığı öykünün oluş zamanıdır. Birincisine ‘öyküleme zamanı’ ikincisine ise ‘öykü zamanı’ adı verilir.

Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki ilişkiler incelendiğinde bu ilişkilerin üç farklı grupta toplanabilir. Bunlar: sıra, süre ve sıklıktır.

1. Sıra: Bu bölümde yapılacak incelemelerin en önemlisi öykü düzeyinde yer alan olayların sıralanışı ile öyküleme düzeyindeki olayların sıralanışı arasındaki farklılıkları

tespit etmektir. Öyküdeki olayların sıralanışı ile öykülemedeki olayların sıralanışı arasında iki tür ilişki vardır. Bunlardan birincisi öyküdeki olayların sıralanışı ile öykülemedekilerin aynı sırayı takip etmesi yani ‘süredizimsel sıra’, diğeri ise öykülemedeki olayların sıralanışı ile öyküdekilerin farklı olduğu, geriye ve ileriye sapımı içeren sıradır.

Yukarıda da belirtildiği gibi öykülemenin süredizimsel sırası iki tür bozulmaya maruz kalabilir:

a. Geriye Sapım: Anlatıcı olayların süredizimsel sıralanışını değiştirir ve geriye dönüşler yapar. Geri sapımın en önemli işlevleri öyküleme başlamadan önce öykü düzeyinde yer alan olayları okuyucuya vermek ve bu geri dönüşler sayesinde okuyucuya anlatılan öykünün, kahramanların, gerçek oldukları, daha önceden yaşadıkları izlenimini vermektir.

b. İleriye Sapım: Burada anlatıcı, öykülemeye geleceğe dair bazı varsayımlar, tahminler, beklentiler ekler.

Anlatıcı, süredizimsel sıradan sapmak için dört değişik yol izleyebilir.

Artsüremsel Öyküleme: Öykü düzeyindeki olaylar sona erdikten sonra yapılan öykülemedir. Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında anlatıcı tarafından belirtilmiş veya belirtilmemiş bir zaman (bir hafta, bir yıl vs...) vardır.

Önsüremsel Öyküleme: Anlatıcının, öykülemesinde daha gerçekleşmemiş olaylara yer verdiği öykülemedir. Bu tarz anlatımlarda kahramanın gelecek için hayalleri, planları anlatılabileceği gibi anlatıcının gelecek için tasarıları da yer alabilir.

Eşsüremsel Öyküleme: Burada öykü zamanı ve öyküleme zamanı çakışır.

Katılımsal Öyküleme: Anlatıcı, yaşadığı olayı anında aktarır. Mektup tarzı romanlar ve günlükler bu öykülemeye örnek olarak gösterilebilir.

2. Süre: Anlatıcı, anlattığı olayları mutlaka bir dönüşüme uğratarak anlatır. Bu bölümde ilgilenilecek dönüşümler sadece zamansal dönüşümlerdir. Anlatıcı, bu zamansal dönüşümleri dört değişik yolla yapar: duraklama, sahne, özetleme ve eksilti.

a. Duraklama: Bu tarz anlatımda anlatıcı, olayların akışını keser. Bu anlatımın hâkim olduğu bölümlerde ya anlatıcının yorumlarına ya da betimleme (tasvir)lerine rastlanılır. Öykünün durduğu ancak öykülemenin devam ettiği anlatımlardır.

b. Sahne: Öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığını gösterir. Eserde yer alan kişilerin birbirleriyle olan diyaloglarının yer aldığı anlatım tarzıdır. Anlatının en ayrıntılı bölümünü oluşturur.

c. Özetleme: Bu anlatım tarzı, anlatıya hız kazandırır. Anlatıcı, eserde geçen bir olayı veya bir konuşmayı özetleyerek öyküleme süresini öykü süresinden daha kısa tutmaya çalışır.

d. Eksilti: Bu anlatım tarzında ise anlatıcı bazı olayları ve konuşmaları atlar, yani eserde bunlara yer vermez.

Öykü zamanında süreyi, saatler günler, aylar ve yıllarla ölçebiliriz. Bu süredizimsel süredir. Öyküleme zamanındaki süreyi ise satırlarla veya sayfalarla ölçebiliriz.

3. Sıklık: Anlatıcı, öyküde geçen bir olayı öyküleme düzeyinde bir veya birkaç kez anlatabilir. Üç tür sıklık vardır:

Tekil Anlatı: Öyküde bir kez olan bir olayın bir kez anlatılmasıdır.

Yinelemeli Anlatı: Öyküde birçok kez olan bir olayın bir kez anlatılmasıdır.

Çok Kez Yinelemeli Anlatı: Öyküde bir kez olan bir olayın birçok kez anlatılmasıdır.

MEKÂN

Bir eseri incelerken dikkat edilmesi gereken önemli unsurlardan biri de ‘mekân’dır. Çünkü mekân eserin bütününde yer alır ve eseri oluşturan diğer unsurlarla yakından ilişkilidir. Zaten anlam da bu ilişkilerden doğar.

İncelemenin bu bölümünde, sadece eserde kullanılan mekânları vermekle yetinilmeyecek, bu mekânların diğer unsurlarla olan ilişkileri de tespit edilmeye çalışılacaktır. Öncelikle eserde kullanılan mekânlar ve bu mekânların türleri tespit edilecektir. Örneğin eserde kullanılmış olan mekânlar açık mekânlar mı, yoksa kapalı mekânlar mı? Olaylar daha çok kapsayan mekânlarda mı, yoksa kapsanan mekânlarda mı gerçekleşiyor? Kahramanlar önemli kararları nasıl yerlerde veriyor? Onların ruh halleri ve davranışları ile mekânlar arasında bir ilişki var mı? Mekânlar, kahraman, engelleyici, gönderici gibi işlevler üstlenebilirler. Eserdeki mekânlar bu işlevlerden birini ya da bir kaçını üstlenmiş mi? gibi sorular çalışmanın bu bölümünde cevabı aranılacak bazı soru örnekleridir.

“Kişilerin yer değiştirmeleri, bakış açıları uzamı oluşturarak bir anlam kazanır. Kahraman, hep belli bir zamanda ve belli bir uzamda bulunur. Bu üç öğeden biri değişirse diğerleri de değişir. Yazar, çoğunlukla kişilerinin nerede olduğunu belirterek dış dünya gerçekliğini kâğıt üzerinde canlandırmaya çalışır.”¹⁸

“Anlatı, bize farklı uzamlar arasındaki bakışım ya da karşıtlık ilişkileri, kapalılık, açıklık, yalnızlık ya da bir arada olma gibi, anlam açısından oldukça zengin olan uzamın yapısını vermeye çalışır. Bu uzamların nasıl nitelendirildiği, bir kişiden diğerine geçilirken uzamın nasıl bir anlam kazandığı incelenebilir.”¹⁹

Bütün bu sorular bize uzamın (mekân) eser içerisindeki yerini tespit etmemizi sağlar. Uzamın diğer unsurlarla olan ilişkileri eserin ana yapısı içerisinde önemli yer tutar.

¹⁸ Kıran, s.229.

¹⁹ age., s. 230.

1. YAZ YAĞMURU

Hikâyenin başkahramanı Sabri bir yazardır. 1944 yılında yağmurlu bir yaz sabahı evinin bahçesindeki ağacın altında yağmurdan ıslanmış genç bir kadına rastlar. Sabri, üstünü kurutması için onu evine davet eder. Aralarına bir yakınlaşma olur. Yağmur dindikten sonra Fatma ayrılır ve birkaç gün sonra tekrar Sabri'nin evine gelir bu sefer evin dışında bir gün geçirirler ve Fatma Sabri'ye hayatını anlatır. Sabri bir yandan karısını bir yandan yeni tanıştığı Fatma'yı bir yandan da kendi iç dünyasıyla ilgili sorunları düşünmektedir. Sabri, Fatma'dan çok etkilenir ancak ikisi de evlidir ve bu ilişki başarısızlıkla sonuçlanır. Bir daha görüşmemek üzere ayrılırlar.²⁰

²⁰ **Emirgan'da Akşam Saati** adlı hikâye Tanpınar'ın kitaplaşmamış iki hikâyesinden biridir. Eser dikkatli bir incelemeye bile gerek duyulmadan kişilerin isimleri ve onların anlatılan hayatları, bu kişilerin olaylar ve durumlar karşısında ortaya koydukları fikirleri, hikâyenin hayat hakkında vermeye çalıştığı mesajları ile **Yaz Yağmuru** hikâyesiyle birebir denilebilecek kadar benzerlik taşıdığını görülmektedir.

Emirgan'da Akşam Saati adlı hikâyesinde, **Yaz Yağmuru** hikâyesinde olduğu gibi başkışı, Sabri adında bir yazardır. Hikâye yine Sabri'nin tatil nedeniyle karısından ayrı yaşadığı bir dönemde bahçede karşılaştığı bir kadınla olan ilişkisini anlatır. İki hikâyenin ortak taraflarından biri de yukarıda belirtildiği gibi kişilerin olaylar ve durumlar karşısındaki tepkileri veya sözleridir. Örneğin eve ikinci defa gelen kadının kapıyı açan Sabri'ye söylediği sözler ve Sabri'nin aklından geçenler birbirine oldukça benzerdir: "Hem insanı davet edersiniz, ısrar edersiniz... Kadının sabah güneşinde parlayan saçlarına, beyaz keten içinde çok çekici görünen iyi yanmış kollarına, boynuna hayranlıkla bakıyordu." (s.36) **Yaz Yağmuru** hikâyesinden alınan bu parça **Emirgan'da Akşam Saati**'nden aldığımız bu parçayla neredeyse birebir aynıdır: "Hem insanı davet edersiniz, hem de öğlelere kadar uyursunuz... İki gün evvelki kadın ayakta, beyaz, ince kumaştan elbisesinin içinde çıplak kolları ve boynu ile gülümsüyordu. Sabah güneşinde yanık teni, gözlerinin içi, kumral saçları ayrı ayrı madenler gibi parlıyordu." (s. 350)

İki hikâyenin ortak yanları sadece aynı olayları ve aynı kişileri benzer sözlerle anlatması değildir. İki hikâye vermeye çalıştığı fikirler açısından da birbirine benzemektedir. Örneğin her iki hikâyede de Sabri ve kadın geçmişleriyle birlikte yaşayan kişilerdir. **Yaz Yağmuru** hikâyesinde: "O bütün hayatını beraberinde taşıyanlardandı. Her attığı adım kafasında behemehal uzak ve yakın birtakım cevaplar bulurdu." (s. 53) Sabri'nin geçmişiyle birlikte yaşadığını belirten bu cümle **Emirgan'da Akşam Saati** hikâyesindeki Sabri'nin şu sözleriyle düşünce bakımından birebir aynıdır: "Kaç türlü zamanı birden buluyorum. Kendi çocukluğumu, gençliğimi, babamın ömrünü, bütün geçmişi..." (s. 341) Her iki hikâyede de zaman bir bütün olarak düşünülmüştür. Daha doğrusu insan hem kendi geçmişini hem de başkalarına ait geçmişi bünyesinde bir bütün olarak barındırabilen ve yaşadığı ânı geçmişin perdesinden seyreden bir varlık olarak düşünülmüştür: "Bizim 'Birden' dediğimiz şey belki iki ayrı zamandır. Son derecede kısa oldukları için biz onları birbirinden ayıramıyoruz, tek bir zaman sayıyoruz. Yahut da üst üste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanlarıdır. Birinci şıkta bütün değişiklik iki haddin arasında geçtiği için bir nevi ritim teşkil eder. Beyaz, siyah. Siyah beyaz. Tıpkı nabzım gibi. İkincisinde ise insanı, sefertası gibi bir şey kabul etmek lazım. Bence doğrusu da budur." (s. 336) Geçmişin yaşanılan ânı bölmesi ve bu nedenle kendi gibi olamama durumu sadece Sabri için geçerli bir durum değildir. Kadın da geçmişiyle birlikte yaşayan ve bu durumun yarattığı bölünmüşlük nedeniyle ruhsal bunalımlar geçiren bir kişidir: "Gece oldu mu, kendimi eski odamda ve teyzem olarak düşünüyordum. Hem kendi yatağında hem orada idim ve bilhassa orada idim." (s. 68) Gerek Sabri'nin gerekse kadının sözleri aynı zamanda iki hikâyenin de zamana bakışını özetler niteliktedir.

Başkışilerin zamana bakış açılarının iki hikâyede de aynı olduğu gösterildikten sonra, aynı durumun iki hikâyenin de önemli unsurlarından olan mekân için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. İki hikâyede de mekân, içinde yaşanılan zamanı bünyesinde barındıran ve bu yönüyle de insana benzer bir özellik taşıyan güçlü bir hatırlatıcıdır. İki hikâyede de mekân, geçmişle yüklü olduğu için Sabri'nin ve kadının birbirine yakınlaşmasına hissi bir engel olarak karşımıza çıkar. Geçmişin ikisi için de bölünmüşlüğe neden olan ve

1.1. ANLATICI

Hikâye, sınırlı hâkim anlatıcı tarafından okuyucuya aktarılmıştır. Anlatıcının sınırlı olmasının sebebi hikâyenin diğer kişisi olarak görülen kadın hakkındaki bilgilerinin sınırlı oluşudur. Anlatıcı da okuyucu ile birlikte kadını, kadın kendini anlattıkça tanır.

Hâkim anlatıcı olarak nitelendirişimizin sebebi ise anlatıcının, hikâye boyunca varlığını sürdürüp kişileri ve olayları okuyucuya aktarmasıdır.

Ayrıca anlatıcı dışöyküsel anlatıcıdır. Çünkü anlatıcı bütün olayların dışındadır, onların hiç birinde rol almaz. Bununla beraber okuyucu, kadının öykülemeleri hariç hikâyenin tamamını ondan öğrenir.

Anlatıcılar		Dinleyiciler	
Dışöyküsel	İçöyküsel	Dışöyküsel	İçöyküsel
A	K S	A	K S

A: Anlatıcı

K: Kadın

S: Sabri

kendileri olmalarına engel olan bir unsur olduğu düşünülürse geçmişi hatırlatıcı bir unsur olan mekânın onlar üzerindeki etkisi daha iyi anlaşılır: “Bahçe kapısının mandalını elini aralıktan sokarak çevirirken arkadaşının bayağı rahatladığını hissetti... Sanki ev üçüncü bir şahıstı ve ondan kurtuldukları için birbirlerine daha yakındılar.” (s. 39) **Yaz Yağmuru** hikâyesinden yapılan bu alıntı ile **Emirgan’da Akşam Saati** hikâyesindeki bu sözler, aynı fikri anlatan benzer sözlerdir: “Sabri ikisinin de olmayan bu evin genç kadının üzerinde bir üçüncü şahıs tesiri yaptığını, onu hüviyetini yabancı denebilecek şeylerin içine attığını sanmıştı.” (s. 352)

Her iki hikâyedeki paralel noktalar bunlarla da sınırlı kalmaz. **Yaz Yağmuru** ve **Emirgan’da Akşam Saati** hikayeleri anlatıcının konumu ve hikâyeyi sunuşu bakımından da ayniyet gösterir. İki hikâye de dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatılmıştır. İki hikayenin de anlatıcısı Sabri’nin iç dünyasına ve tüm hayatına hakimdir; ancak kadın hakkındaki bilgileri sınırlıdır. Bu yüzden iki hikayenin anlatıcısı da sınırlı hâkim anlatıcıdır.

İki hikâyenin de aynı kişileri, aynı mekânları ve aynı olayları hemen hemen aynı ifadelerle anlatmış olmasıyla beraber bizim bu tezde üzerinde durduğumuz anlatıcının hikâyedeki konumu ve işlevi, mekânın kişiler üzerindeki etkileri ve anlatılış biçimi, kişilerin zamana bakışı ve zamanla olan ilişkilerinin de aynı oluşu **Emirgan’da Akşam Saati** hikâyesi üzerinde yaptığımız çalışmanın **Yaz Yağmuru** hikâyesi için yaptığımız çalışmadan aldığımız sonuçları vermesine neden olmuştur.

Emirgan’da Akşam Saati’nin Tampınar’ın basılmamış bir hikâyesi oluşu, bu hikâyenin **Yaz Yağmuru** hikâyesinin tamamlanmamış hali olması ve iki hikâyenin incelemelerinin sonucunda elde edilen bilgilerin aynı oluşu nedeniyle bu inceleme teze eklenmemiştir.

Anlatıcı, hem dışöyküsel anlatıcıdır (olayları ve Sabri'nin iç dünyasını anlatır) hem de dışöyküsel dinleyicidir (kadının öykülemelerini önceden bilmez, kadın anlattıkça öğrenir).

Anlatıcı, hikâyenin iki önemli kişisi (Sabri, kadın) hakkındaki bilgileri parça parça vermiştir. Bu nedenle okuyucu, Sabri ve kadını hikâyeyi okudukça tanıyabilmiştir. Bu durum hikâyenin derin yapısında verilen mesajlara da paraleldir. Dikkat edilirse kadın da Sabri de hayatı parça parça yaşamaktadırlar. Geçmişleri, yaşadıkları anı sürekli bölmektedir. Kişilerin hayatı parça parça yaşamalarıyla ilgili ayrıntılı inceleme “zaman” başlığı altında verildiği için burada ayrıntılı örneklere yer verilmedi. İşte anlatıcı, derin yapıda vurguladığı kökleri geçmişte olan hayatı bir bütün halinde ve bir defada vermek yerine geçmişle anı art arda ve parçalar halinde vermeyi seçmiştir. Bu durum yani geçmiş ve anın bir arada verilişi hikâyeyi zenginleştiren bir özellik olmuştur. Bununla birlikte hikâyede bir eylemden, olaydan ziyade düşünceler ön plandadır. Anlatıcının, kişilerinin hayatlarıyla düşünceleri arasındaki ilişkiyi teker teker işlemesi kişileri daha iyi ifade edebilmeyi sağlar. Eğer bu hikâyede bir olay anlatılıyorsa olsaydı, anlatıcı; kişilerin özelliklerini, karakterlerini hikâyenin başında verir ve asıl anlatmak istediğine yani olaya dikkati çekmeye çalışırdı.

Hikâyenin anlatısal yapısı hakkında ise şunlar söylenebilir: Hikâyenin derin yapısında gücül olarak bulunan yani cümlelere dökülmemiş çelişkilerin ve karşıtlıkların yanında anlatıcının özellikle üstünde durduğu ve yüzeysel yapıda edimleştirdiği yani cümlelere döktüğü, somutlaştırdığı çelişkiler ve karşıtlıklar vardır.

Yüzeysel yapıdaki gücül şu çelişkiyi örnek olarak verebiliriz: “Sabri bütün itirazlarına rağmen bu ayrılıştan memnun olduğunu kadını arabaya bindirip yolladığı zaman anladı.” (s. 32) ²¹ Anlatıcı, Sabri'nin kadının varlığından duyduğu rahatsızlığa rağmen kalmasını isteyişini (Bu aslında bir duygu, Sabri bunu söylemiyor; ancak hareketleri, konuşmaları bunu gösteriyor.) edimleştiriyor yani derin yapıdaki düşünceleri yüzeysel yapıya taşıyor, cümlelerle somutlaştırıyor.

²¹ Tanpınar, Ahmet Hamdi, Hikâyeler, Dergâh, İstanbul, 1999
(Hikâyelerle ilgili alıntıların tamamı bu kitaptan yapılmıştır.)

Burada dikkati çeken önemli nokta Sabri'nin yaşadığı çelişkilerin ya anlatıcı tarafından edimleştirilmesi ya da Karagöz ve Hacivat'ın bu edimleştirme görevini üstlenmesidir. Sabri'nin içine düştüğü çelişkileri, anlatıcı ve Karagöz-Hacivat okuyucuya aktarmıştır.

Sabri'nin çelişkilerini aktaran Karagöz ve Hacivat'ın da aslında birbirine zıt iki karakter olduğu düşünülürse Sabri'nin çelişkilerinin hikâyede adeta somutlaştırıldığını söyleyebiliriz: “Öyle değil mi ya bir nevcivan kendi misillü bir nevcivan ile buluşunca. Fakat Hacivat bu işe razı değildi. Olur mu hiç bu iş Karagöz'üm, diyordu. Beri yanda bir zevce-i penah iki sabi-i masum ve bi-günah beklerken.” (s. 41)

Karagöz ve Hacivat'ın Sabri'nin çelişkilerinde taraf olduğunu yukarıdaki örnekten anlayabiliriz. Ancak burada bir basım hatası mı yoksa anlatıcının yaptığı bir hata mı olduğunu tespit edemediğimiz bir hata bulunmaktadır. Yukarıdaki örnekte Karagöz'ün, Sabri ve kadının bir arada oluşunu desteklediğini görüyoruz. Karagöz adeta bu ilişkinin devamından yana. Ancak başka bir sayfada bunun tam aksini savunuyor: “Hiç olur mu böyle iş Hacivat'ım. İki masum çocukla kadıncağız elin memleketinde... Hacivat daha müsamahalıydı: Niçin olmasın bir nevcivan kendi misillü nevcivanla.” (s. 52) Bu bir hata mı yoksa Karagöz ve Hacivat da kendi içlerinde çelişki mi yaşıyorlar, bunu tespit etmeye yarayacak bir bilgi hikâyede bulunmamaktadır. Ancak burada okuyucunun zihnine çelişki ve vicdan muhasebesi yerleştirilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Sabri'nin çelişkileri ve Karagöz-Hacivat'ın birbirleriyle olan çelişkileri dışında kadının yaşadığı çelişkiler de önemlidir. Kadının ilk gelişinde kocasıyla ilgili söylediklerini ikinci gelişinde yalanlaması kadının en önemli çelişkisidir. Bu durum Sabri'nin kafasını hayli karıştırmıştır: “Bu kadar yalan! Diye içinden tekrarlardı. Sonra birdenbire asıl bu sefer yalan söylemesi ihtimalini düşündü. Pekâlâ, daha evvel söylediği doğru olabilirdi.” (s.40) Kadınlı ilgili diğer bir çelişki de sigara içişiyle ilgilidir: “Sabri sigara paketini uzattı. Geçen sefer hiç içmemişti. Diye düşündü.” (s.37) Görüldüğü gibi kadınlı ilgili verilen çelişkiler onun hayatını etkileyen önemli durumlar değildir. Bu yüzden de kadın, bu çelişkili durumdan hiç de rahatsız değildir. Onun bir hayal olduğunu düşünürsek ondaki bu çelişkili durumları anlatıcının bir karakter yaratma çabası olarak görebiliriz. Dolayısıyla kadındaki çelişkiler hikâyenin gerçekliğini artıran bir unsur olarak görülebilir.

Bununla beraber anlatıcı, Sabri'nin evlilik hakkındaki düşüncelerini sıkça dile getirir: "Sonra her evlenmedeki o korkunç şey kendi başına olmak isteği vardı." (s. 31) Sabri'nin evliliğe karşı olan olumsuz bakışını anlatan bu cümlelerin dışında hikâye içinde evlilikle ilgili pek çok olumsuz ayrıntı vardır. Ayşe Hanımın kızları, kadının teyzesi ve evlenmiş evlenecek ne kadar çift varsa hepsinin olumsuz bir sonu olmuştur. Hatta evlilik ve ölüm arasında bir bağıntı bile kurulmuştur. Kişiler başlığı altında bu konu ayrıntılı bir şekilde verileceği için burada sadece genel bir bilgi verilmiştir.

Evlilik Sabri için seçilmiş bir kısıtlamadır; fakat evlilik gibi onu sınırlandıran, özgürlüğünü kısıtlayan başka şeyler de vardır. Geçmiş, Sabri'nin anı yaşamasının en büyük engelidir: "O bütün hayatını beraberinde taşıyanlardandı. Her attığı adım kafasında behemehal uzak ve yakın birtakım cevaplar bulurdu." (s. 53) Geçmiş Sabri'nin, kendi hayatı üzerindeki iradesini ortadan kaldırır. Sabri'nin kendisi olmasına engel olur. Benzer durumlar kadın için de geçerlidir. Kadın da evlidir; ancak mutlu değildir: "Evliyim ama kocama karşı mesul değilim." (s. 19) der.

Hikâyede Sabri'nin ailesinden uzakta kaldığı yani mesuliyetinin azaldığı, özgürlüğünün arttığı günler anlatılmıştır. Benzer bir durum kadın için de geçerlidir. Kadın kocasından ayrı yaşamaktadır. Ancak yine de geçmişleri onların özgür olmalarını, hayatlarını istedikleri gibi yaşamalarına engel olur.

Sabri'nin yaşadığı çelişkilerden biri de Seher ve kadın arasındaki durumunun yarattığı çelişkidir. Bu durum onun hayatını olumsuz yönde etkilemiştir.

Anlatının yapısıyla ilgili olarak değinilmesi gereken bir diğer husus da hikâyede gücül olarak bulunan temel anlamla edimleşmiş olarak hikâyede görülen anlatısal anlamdır. Temel anlam hikâyenin ana fikridir. Soyut yapıdadır. Anlatısal anlam ise bu ana fikrin cümlelere dökülmüş yani somutlaşmış halidir.

Hikâyede Sabri'nin şahsında, insanın özgür olamayacağı anlatılmıştır. Hayatındaki pek çok unsur, insanın hayatı üzerindeki iradesini elinden alır. Kimisi evlilik gibi bir seçim sonucu hayatına girer. Sabri, kadınla birlikteyken evli bir adam olduğunu düşünür. Bu

da onun kadınla olan ilişkisini dilediği gibi yaşamasına engel olur. Tıpkı an' yaşamasına engel olan diğer unsurlar gibi bu çelişki de Sabri'yi rahatsız eder.

Hikâye, bilinmezlik unsurları ve olağan dışılıklarla başlamıştır. Kadın hikâyenin başında bir bilinmezlik unsuru olarak karşımıza çıkar. Kadının ilk sözleri bilinmezlik unsurlarını da beraberinde taşır. Bunlar “sarmaşık ve gece”dir. Bilinmezlik unsurları okuyucuyu hikâyeye çekmek için daha hikâyenin başında kullanılmıştır. Karagöz ve Hacıvat'ın Sabri'nin çocukluğunda geçirdiği bir hastalıktan kaynaklanan hayaller olduğunu söyleyen yazar, okuyucuyu hikâyenin başında, olağan dışılıkla karşılar. Sabri'nin hiç tanımadığı bir insanı bahçesinde görünce gösterdiği tavır da olağandışıdır. Sabri'nin tanımadığı bir insanı evine alışı ve ona alıştığını hissetmesi de olağan dışı bir durum sayılabilir.

Kadının hareketlerinin tamamına yakınının geçmişle ilişkilendirilmesi ve geçmişe bağlanması hikâyede üzerinde durulan bir durumun (geçmişin kişilerin hayatı üzerinde etkili olması) yansıması olarak kabul edilebilir. Hikâye dikkatli bir şekilde incelendiğinde kadının yaptığı öykülemelerin eksik olduğu görülür. Kadın bir öykülemeden bir diğerine geçer ve olayları parça parça anlatır. Bu anlatımın, yukarıda belirtildiği gibi, hikâyenin vermek istediği mesajla yakından ilişkisi vardır. Kişiler zamanı geçmişin baskısı altında yaşamaktadır. Hem kadın hem de Sabri bu olumsuz durumu yaşamaktadır. Hikâyedeki kişiler geçmişle anı birbirine geçmiş bir şekilde parça parça yaşamaktadır. Hayatları bütünlükten yoksundur. İşte bu durumla ilişkili olarak düşünceleri de anlatımları da sıklıkla bölünür ve olaylar da okuyucuya da parça parça anlatılır.

Yazar daha hikâyenin başında erken anlatımla adeta hikâyenin özetini verir: “İşte Sabri'yi aylarca düşündüren, hayatını altüst eden acayip ve kısa dostluk bu tesadüfle başladı.” (s.11) Gerçekten de kadın ve Sabri arasındaki dostluk acayıptır ve kısa sürecektir. Ancak bu erken anlatımdaki ‘tesadüf’ kelimesi dikkat çekicidir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de bu kelime karşımıza çıkar. Sabri'nin hayatına tesadüfler yön verir. Çünkü o, iradesizdir (Aynı durumun kadın için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz).

Dikkati çeken önemli bir nokta da anlatıcının, kahramanların her konuşmasından, öykülemesinden sonra ortaya çıkması ve konuşmasıdır. Bu konuşmalarda anlatıcı Sabri ve kadının hareketlerini tasvir eder. Hikâyede tasvirler kadın üzerinde yoğunlaşmıştır ve Sabri'nin geçmişi ile ilgili bilgi verir, onun iç dünyasını okuyucuya sunar: “Sabri bir lahza berrak bir pınarda yıkandığını sandı.” (s.10) Sabri kendini anlatmaz. Okuyucu, Sabri'yi anlatıcının anlattığı kadarıyla, yorumlarıyla tanır: “Karısı gittiğinden beri hayatı bir çeşit yalnızlık mektebi olmuştu ve yalnızlık hiç de bu şekilde dinlendirici bir şey değildi.” (s10) Ancak Kadının iç dünyası hakkında bilgi vermeyen anlatıcı onun öykülemelerini de olduğu gibi aktarır, müdahale etmez sadece dış görünüşüyle ve hareketleriyle ilgili bilgi vermekle yetinir. Bu da anlatıcıyı ‘sınırlı hâkim anlatıcı’ sınıfına sokar.

Hikâyedeki önemli noktalardan biri de kişilerin konuşmalarının ve tasvirlerinin verildiği yerlerdir. Kadın yokken Sabri neredeyse hiç konuşmaz onun bedensel hareketlerini ve düşüncelerini bize anlatıcı aktarır. Kadının olmadığı bu zaman diliminde Karagöz ve Hacivat’ın da ortaya çıkmayışı kadın ve Karagöz-Hacivat arasında bir paralellik olduğunu gösterir. Çünkü Karagöz-Hacivat Sabri'nin iç dünyasının bir yansımasıdır. Bu yolla Sabri'nin çelişkileri okuyucuya ulaşır. Bu durumda çelişkileri başlatan yani cihazları harekete geçiren kadındır.

ERKEN ANLATIMLAR

Anlatıcı, hikâyenin bazı bölümlerinde söylediği birkaç kelime ya da cümleyle okuyucuya hikâyenin gidişatı ya da sonu hakkında ipucu verir.

Hikâyenin adı başlı başına bir erken anlatımdır. Anlatıcı, okuyucunun zihninde, birdenbire gerçekleşen, çevresini etkileyen; ancak kalıcı olmayan bir varlığı yani kadını ‘yaz yağmuru’ tamlamasıyla oluşturmuştur. Bu iki unsur yani kadın ve yaz yağmuru hikâye içinde zamanla özdeşleşmiştir. Bilinen bir unsurun (yaz yağmuru) özelliklerinden faydalanılarak bilinmeyen bir unsur olan kadın aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Daha hikâyenin başında söylenen şu sözler neredeyse bütün bir hikâye ve hikâyenin sonucu hakkında okuyucuya önemli bilgiler verir: “İşte Sabri’yi aylarca düşündüren, hayatını alt üst eden acayip ve kısa dostluk bu tesadüfle başladı.” (s.11.) Okuyucu, bu cümle sayesinde kadının gelişle Sabri’nin hayatında birtakım olumsuz durumların ortaya çıkacağını, hikâyede olağan dışı şeylerle karşılaşacağını ve bu ilişkinin bir dostluktan ileri gitmeyeceğini, kısa süreceğini öğrenmiş olur. Burada kullanılan ‘tesadüf’ kelimesi ise hayli önemlidir. Okuyucu, bu kelimenin sık sık kullanılış gayesinin Sabri’nin iradesizliğini vurgulamak, pekiştirmek olduğunu daha sonra fark edecektir.

Ancak hikâye çok dikkatli bir şekilde incelenirse fark edilebilecek ayrıntılardan biri de bu şekilde erken anlatım yoluyla verilmiştir: “Bir insandan ziyade bu gecenin bir köşesinde bu güzel yaz gecesinden kalmış bir rüya olabilirdi.” (s.11) Sabri kadını sık sık bir kuklaya benzetir bu da bir çeşit erken anlatımdır. Kadını Sabri’nin hayal gücü yönetir: “Gözlerinin çok tatlı, derin bakışı olmasaydı küçük bir kukla denebilirdi.” (s.10.) “Otomat hareketleriyle insanı derhal saran bir kukla...” (s.18)

Kadın eve ilk gelişinde Sabri’yle birlikte dışarıyı seyrederek. Anlatıcı şu cümlelerle kadının birazdan gideceğini okuyucuya hissettirir: “Vapurun siyah küpeştesi bu dağınık ışıkların altında sessiz bir yolculuk davetiydi.” (s.28)

1.2. KİŞİLER

Hikâyede etkin olarak rol alan kişi sayısı azdır: Sabri, Kadın, Karagöz ve Hacivat. Bunun nedeni anlatıcının bir hareketi, eylemi ya da olayı değil de insanların iç dünyasını anlatmak gayesinde oluşudur. Ancak hikâyede adı geçen, hayatları anlatılan kişiler de vardır. Bunlar öykü zamanında yaşamış kişiler, öyküleme zamanında yaşadığı halde o anda başka bir yerde olanlar (Hacce Seher ve kadının kocası) ya da öyküleme zamanında eve gelen ancak etkin bir rol almayan kişilerdir (Ayşe Hanım).

Eserde adı geçen diğer kişiler: Süleyman Bey (Hacce'nin babası), Fatma (Kadının teyzesi), Fahri Bey (Kadının büyükbabası), kadının büyükannesi, büyükannesinin eski nişanlısı, kadının babası, Hacce'nin eski nişanlısı, kalfa, Ayşe Hanımın kızları, Sabri'nin çocukları, bezirgân, yangında yardım eden hapisten yeni çıkmış olan adam, başı kesilen köle, evin bodrumundaki yaşlı kadın hayaleti, hizmetçi kız.

Yukarıda adı geçen kişilerin hemen hepsinin bir hikâyesi vardır ve bu hikâyelerin bir kısmını anlatıcı, geriye kalan büyük bir bölümünü de kadın anlatmıştır. Kadının anlattığı hikâyelerde iki özellik görürüz: Birincisi olaylarda rol alan isimlerin birer kişilik haline gelebilmesi için anlatılmış hikâyeler; ikincisi ise kadının hayatına etkisi olan kişilerin hikâyeleri.

Birincisine örnek olarak bir süre yanlarında çalışan hizmetçi kızın hayatıyla ilgili yapılan öykülemeyi gösterilebilir. İkincisi ise başı kesilen kölenin anlatıldığı öyküleme olabilir. Çünkü bu hikâye onu etkilemiş ve bir davranışa sürüklemiştir: “ Ben geceleri yatağında hep bu hikâyeyi hatırladığım için, dizlerimi kucaklayarak uyurdum” (s.62)

Dikkati çeken önemli bir nokta da bu sayılan isimlerin doğrudan bir işlevinin olmamasıdır. Onlar geçmişleriyle kadını etkilerler. Yoksa mesela teyzesinin kadın üstünde hiçbir yaptırımı olmamıştır zaten olamazdı. Çünkü kadın doğmadan önce ölmüştür. Kadın üstünde etkili olan kişiler değil kişilerin hayatı ‘geçmişi’dir.

Kişileri dikkatle incelediğimizde pek çoğunun ortak özellikler taşıdığını görürüz. Bunları paralellikler yan başlığı altında gösterilecektir:

PARALELLİKLER

Kadın-Teyzesi: Kadın tıpkı teyzesi gibi davranıyor: “Fakat genç kadında onun asıl hoşuna giden şey kesik kesik adeta hatırlamalarla konuşmasıydı.” (s.18) Kalfa teyzesinin hareketlerini ona öğretir: “Öyle değil! Başka şey düşünür gibi bakacaksın!” (s.66)

Kadın huylarına kadar teyzesinden almıştır: “Bu her beğendiği şeyi sırtına geçirmek huyu da onunmuş.” (s.13)

Kadın-Sabri: Kadın ve Sabri arasındaki benzerlikler şunlardır: Kadın da Sabri de iradesizdir. Fakat kadını yağmur iradesizleştirirken Sabri için bu durum hayatının tamamını kapsayacak şekilde genişir: “ Küçüklüğümde beri yaz yağmurunu severim. Nedense birdenbire iradesizleşir, hep bahçede ıslanayım diye dolaşırdım.” (s.15) Şu cümleler Sabri’nin iradesizliğini çok iyi anlatır: “Hakikaten hiç iradesi yoktu. Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileriye gitmiyordu.” (s.77)

Sabri de kadın da benliğinde ikilik yaşar: “...hem küçük bir kız hem o (Teyzesi) idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor.” (s.67) “Çocukluğundan beri onun Karagöz ve Hacivat’la konuşmak âdetiydi. Uzun süren bir hastalık boyunca onlarla öyle haşır neşir olmuştu ki aradan otuz sene geçtiği halde yine benliğinin ayrılmaz parçaları gibiydiler.” (s.59) “Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte.” (s.58)

İkisi de parça parça yaşıyor ve ikisi için de geçmiş ve yaşanılan zaman bir: “...kadının her konuşmayı yarıda bıraktığını, bütün gün adeta bir yığın şeyi gizlediğini yahut kesik kesik hatırlamalarla bir şeyden öbürüne atladığını düşünüyor ve kendisini biraz temize çıkarıyordu.” (s.35) “Her düşünce, her duygu daima bir yığın benzeri, zıddı, daha ilerisi ve gerisi ile geldiği için daima parça parça yaşardı. Bu yüzden şahsiyeti bir yığın birden dökülen tek bir impermeçet mumuna benzerdi. Ve çok defa da eritildiği kabın dibine yapışıp kalırdı.” (s.48)

“Biz de takvim dışı yaşıydık. Her şey bizim için müsavi idi.” (s.17) Anlatıcının şu sözleri Sabri için de her şeyin eşit olduğunu gösterir. Çünkü o da geçmişini yanında

taşıyarak geçmişini ve yaşadığı anı aynı seviyeye getirmiştir: “O bütün hayatını beraberinde taşıyanlardandı. Her attığı adım kafasında behemehal uzak ve yakın birtakım cevaplar bulurdu.” (s.53)

Kadın da Sabri de sinir hastası. Sabri için anlatıcı şöyle der: “Vaktiyle karısıyla birlikte gittikleri psikiyatri doktorunun onlara sorduğu suali hatırladı: ‘Çocuğunuz var mı?’” (s.19) Kadın için de aynı durum geçerli: “Doktorlar bana hep çocuk tavsiye ederler de... Yani sinir doktorları.” (s.19)

Kadının Bağlarbaşı’ndaki uzak akrabaları-Kadının ailesi: “Etraflarındaki hiçbir şeyi unutamıyorlar... Hepsini hatırlıyorlar ve birbirlerine hatırlatıyorlar.” (s.16) “Doğrusunu isterseniz bunlar bana büsbütün yabancı da gelmedi. Bizim ev de eskiden böyle idi.” (s.16)

Kadın-Karagöz ve Hacivat: Kadın da Karagöz ve Hacivat gibi Sabri’nin zihni hayatını paylaşıyor: “Doktor Moro’nun meşhur hayvanları gibi bu iki acayip dost gelenekten gelen benliklerinden çıkmışlar, onun bütün zihni hayatını paylaşıyorlar, onun gibi yaşıyorlardı.” (s.12) Kadının da aynı özellikleri taşıdığını anlatıcının şu sözlerinden çıkartabiliriz: “Bununla beraber zihnine ve hayatına iyice yerleşmişti.”

Eserdeki kadınlar arasında da ilginç benzerlikler vardır.

Hacce Seher-Kadının Teyzesi-Kadının Büyükannesi-Ayşe Hanım ve kızları, Hizmetçi kız: Kadın da dâhil eserdeki kadınların hepsi ya mutsuz bir evlilik yapmış ya da nişanlılarından ayrılmıştır.

Hacce Seher, nişanlısından ayrılmıştır: “Sabri, ona aynanın kendilerine nikâh hediyesi olarak verildiğini ve karısının eski nişanlısından geldiği için üstünde münakaşa ettirmediğini...” (s.13)

Kadının Teyzesi (Fatma) nişanlanacağı hafta ölmüştür: “Bir gece kayıkhaneden kayığı çıkararak gitmiş, üç gün sonra ölüsünü getirmişlerdi. Hâlbuki o hafta nikâhı olacakmış.” (s.65)

Kadının Büyükannesi de nişanlanacağı adamın öldürülmesi nedeniyle o adamın arkadaşı ile evlenmiştir: “Fakat tam nikâh olacağı günlerde delikanlıyı Beşiktaş’ta kayığına binerken öldürmüşlerdi.” (s.61)

Burada dikkati çeken kayık dolayısıyla da deniz ile evlenme arasındaki ilişkidir. Kadının teyzesi de kadının büyükannesi de evlilik öncesi benzer bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Kayık denizle ilişkili olduğu için biz bu iki unsuru kahramanların mutluluğu (evlenme) için bir engel olarak düşünebiliriz.

Ayşe Hanım ve kızları da mutsuz. Biri zaten ölmüştür: “Sabri bu sevincin arkasından ölen kızını hatırlayacağını biliyordu. Bütün semt halkının bu kızın güzelliğini hâlâ unutamadıklarını bilirdi. Belki büyüğünün o kadar hoyrat, acemice dişi olmasına, hayatını durup dururken berbat etmesine bir sebep de bu kızın güzelliği idi.” (s.26) ”Sabri ona Ayşe Hanımı anlattı. Kocasını bir başka kadını sevdiği için boşanmıştı. Arkasından büyük kızı bir şoförle kaçmış, sonra küçük kızı hastalanarak ölmüş, daha sonra da büyüğün Adana’da bir barda çalıştığını öğrenmişlerdi. Nihayet hastalanarak gelmişti.” (s.28) Görüldüğü gibi nasıl teyzesinin hayatı kadını olumsuz yönde etkilemişse Ayşe Hanımın ve kızlarının hayatı da birbiriyle ilişkili olarak bozulmuştur.

Hizmetçi kız bile evlendikten sonra birçok şeye razı olmak zorunda kalmıştır: “Evlendikten sonra o kadar çok şeye razı oldu ki.” (s.44)

Mekân başlığında yaptığımız değişenler ve değişmeyenler tablosunda eylemleri değişmeyenler bölümüne almıştık. Yukarıda gösterdiğimiz bütün bu paralellikler bize bu yargının doğruluğunu kanıtlar.

Yazar, hikâyenin içine bu paralellikleri bilinçli olarak yerleştirmiştir. Dikkat edilirse kişilerin hayatına ‘ikilik’ hâkimdir. Zamanda ikilik vardır: Geçmişleriyle yaşadıkları anı karıştırırlar. Mekânda ikilik vardır: Kendilerini aynı anda birden fazla yerdeymiş gibi hissederler. İşte bu ‘ikilik’ sayesinde yani kişilerine bu ikiliği yaşatarak yazar bir şeyi vurgular: Birlik. Yani kişiler ve zaman değişir ancak eyleyenler ve eylemler değişmez. Bu, yazarın, her şeyi bir bütün halinde kavramaya çalışmasının bir sonucudur. Kişilerin yaşadığı ikilikler aslında birliği vurgular. Geçmiş ve yaşadıkları zaman yoktur. Tek bir

zaman vardır. Bu bize zamanda birlik ilkesini gösterir. Bunun için öyküleme zamanında yaşanan mekân ile öykü zamanında yaşanan mekân arasında ve yaşanan olaylarda büyük farklılıklar yoktur. Çünkü yazar mekânda da birlik istemiştir. Bütün gösterdiğimiz paralellikler de bunu kanıtlar.

Kişiler bölümünde üzerinde durulacak değerlendirmelerden biri de kişiler ve düzeyler arasındaki ilişkileri belirlemek olacaktır.

Kadın da Sabri de hem kendi hayatlarını hem de başkalarınınkini anlatmıştır. Kendi hayatlarını anlatırken içöyküsel anlatıcı, hiçbir rol almadıkları başkalarının hayatlarını anlatırken ise dışöyküsel anlatıcı konumunda yer alırlar. Birbirleriyle ortak bir geçmişe sahip olmadıkları için de bir öyküleme yaparken diğeri dışöyküsel dinleyici olur.

Anlatıcının okuyucuya aktardığı Sabri ve kadın ilişkisini düşünürsek bu noktada hem Sabri hem de kadın “kişi” olarak karşımıza çıkar. Aynı durum anlatıcının olayların akışını kestiği, tasvir yaptığı ya da kişiler hakkında bilgi verdiği anlatı zamanında da söz konusudur. Burada da Sabri ve kadın ‘kişi’ konumundadır.

Kişiler Düzeyler	Sabri	Kadın
Kadının Öykülemeleri	Dışöyküsel Dinleyici	Dışöyküsel Anlatıcı İçöyküsel Anlatıcı
Sabri'nin Öykülemeleri	Dışöyküsel Anlatıcı İçöyküsel Anlatıcı	Dışöyküsel Dinleyici
Öykü	Kişi	Kişi
Anlatı	Kişi	Kişi

Kişiler üzerinde etkili olan unsurlar vardır. Bunları eyleyensel örnekçede göstereceğiz:

EYLEYENSEL ÖRNEKÇE

Hikâyenin başlıca kişileri kadın ve Sabri'dir. İkisinin de birçok ortak özelliği vardır. Ancak bizim burada ilgileneceğimiz asıl özellikleri ikisinin de iradesiz oluşudur. Kadını bazı unsurlar iradesizleştirirken bu özellik Sabri'nin yapısında bulunmaktadır. Kişiler iradesiz olduğundan dolayı hikâye boyunca durumlarını değiştirecek herhangi bir eylemde bulunmazlar. Özellikle Sabri'nin iradesizliği üstünde durulan ve yazar tarafından çokça söylenen bir durumdur. Hatta hikâyenin son cümleleri bile bu konu üstünedir: “Hakikaten hiç iradesi yoktu. Hayatına bütün müdahalesi kendi kendini göz hapsine almaktan ileriye gitmiyordu.” (s.77)

Kişiler üstünde etkili olan ve onları bir eyleme ya da hatırlamalara sürükleyen, hikâye boyunca karşımıza çıkan birkaç unsur vardır. Bunlar: Yağmur, ev, bahçe, ağaç, rüzgâr, içki, yelpaze, elbise, sarmaşık... Bu unsurlar kadını geçmişe götüren onu hatırlamalara sevk eden eyleyenlerdir.

Sabri'yi geçmişine götüren ya da onun hatırlamalarına sebep olan unsurlar ise: deniz ve mutluluk hissidir.

Kadını geçmişe götüren eyleyenlerin tamamı somut birer varlık iken, Sabri'yi geçmişe götüren eyleyenler hislerdir. Sabri geçmişte yaşadığı duyguları tekrar yaşayınca geçmişi gözünde canlanır. Bahçe ve deniz ise Sabri'ye kadını hatırlatır. Ancak deniz ve bahçe unsurlarında Sabri, Seher-kadın ikiliğini yaşar.

Kişiler üzerinde etkili olan unsurları yani eyleyenleri ve eyleyenlerle kişilerin ilişkilerini şu tabloyla özetleyebiliriz:

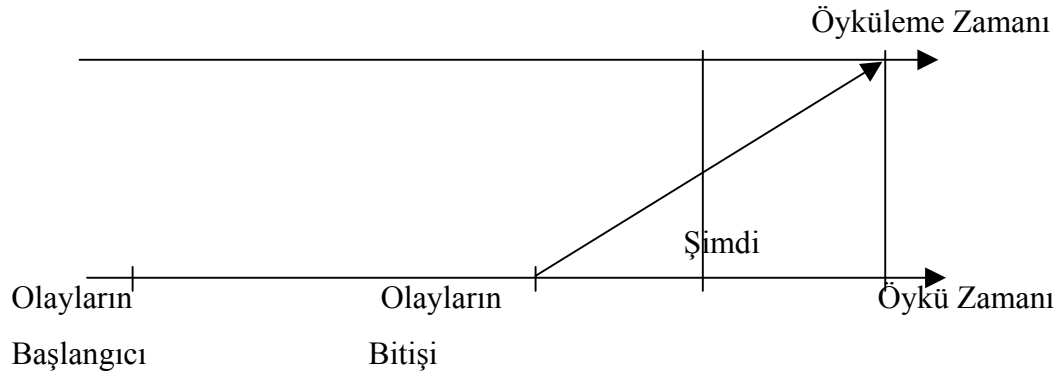
1.3. ZAMAN

Kişilerin tamamı zamana aynı bakış açısıyla yaklaşır. Hikâyede, zaman, kişilerin benlik problemi yaşamalarının temel kaynağıdır. Kişiler geçmişlerini sürekli hatırlayarak yaşadıkları anda bölünmelere neden olurlar. Bu da eserin bütününe hâkim olan “ikilik” problemini doğurur. Yaşanılan zaman ve geçmiş. Onlar için ikisi arasında bir fark yoktur: “Biz de takvim dışı yaşıydık. Her şey bizim için müsavi idi.” (s.17) Geçmişin, kişilerin yaşadıkları anı sürekli bölmesi, parça parça yaşamalarına neden oluyor: “her düşünce, her duygu daima bir yığın, benzeri, zıddı, daha ilerisi ve gerisi ile geldiği için daima parça parça yaşırdı.” (s.48) Anlatıcının Sabri için söylediği bu sözler aslında hikâyenin diğer kişileri için de geçerlidir. Kadının geceyi geçirdiği akrabaları da aynı şekilde yaşıyor: “Hepsini hatırlıyorlar ve birbirlerine hatırlatıyorlar. Biri öbürünü tamamlıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor.” Kadın da sürekli hatırlıyor ve bu hatırlayışlar onun da hayatını, parçalar halinde yaşamasına neden oluyor: “...genç kadında onun asıl hoşuna giden şey kesik kesik adeta hatırlamalarla konuşmasıydı.” (s.18) Kadınlı ortak bir yanı olan hatırlamalar Sabri’yi kadına yaklaştırıyor.

Kişiler geçmişleriyle birlikte yaşamaktan hoşnut değil daha önce de söylediğimiz gibi geçmişleri onların yaşadıkları anı parçalara ayırıyor, tıpkı benliklerini ayırdığı gibi: “Yaşadığım anı severim. Günü gününe yaşamak, en güzeli bu değil mi? Birbiri arkasından gelen şeylerle.” (s.19)

Sabri de kadın gibi parça parça yaşıyor: “O bütün hayatını beraberinde taşıyanlardandı. Her attığı adım kafasında behemehal uzak ve yakın birtakım cevaplar bulurdu.” (s.53) Hem kadın hem de Sabri geçmişlerini beraberinde taşıyor. Bu yükün altında nasıl ezildiklerini kadının geçmişini hatırladıktan sonra anlatıcı tarafından yapılan tasvirde görülebilir: “İki eli şakağında durmadan hatırlıyordu. Adeta olduğu yerde ufalmış gibiydi.” (s.70)

Hikâyede art süremsel öyküleme yöntemi kullanılmıştır yani öyküler olaylar bittikten sonra yapılmıştır.



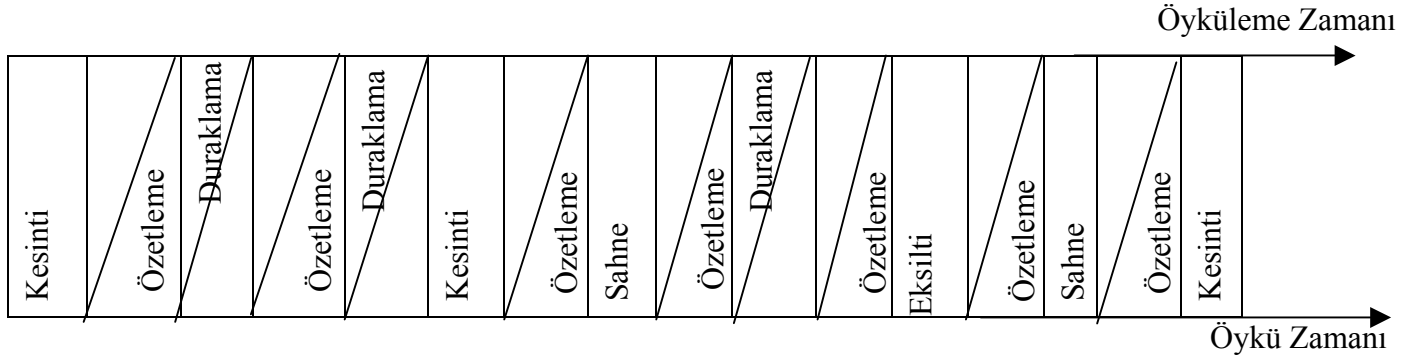
Öyküleme zamanı, kadının başından geçenleri anlattığı zamandır. Öykü zamanı ise kadının başından geçenlerin zamanıdır. Burada dikkati çeken en önemli özellik kadının öykülemeye olayların bitişinden başlamasıdır. Yani kadın ilk olarak olayların sona ermesini sağlayan yangından bahsetmiştir. Gerçi burada tam bir öyküleme gerçekleşmese de kadın anlatmaya tersten başlamıştır diyebiliriz. Bu da okuyucu da merak uyandırmıştır.

Öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki süre tam olarak belirtilmemiştir. Kadının yaşı ile ilgili belirli bir rakam verilseydi aşağı yukarı olayların zamanı tahmin edilebilirdi ancak anlatıcı burada da belirsizliği seçmiştir: “Yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında olması lazım... Fakat on sekizinde de olabilir...” (s.17) Bu belirsizliğin sebebi hikâyenin geneline hâkim olan ‘rüya halini’ bozmamak isteği olmalıdır.

Öyküleme zamanındaki sapmaların tümü geriye doğrudur. Çünkü kişiler için önemli olan, onların hayatlarına yön veren, geçmiştir.

Öykülemelerin ritmine gelince: Öykülemelerde kısa cümleler seçilmiş. Bu da öykülemelere akıcılık sağlamıştır. Öykülemelerde görülen geçmiş zaman (-dı,-di,-tı,-ti) kullanılmasının nedeni de kadının olaylara tanıklık etmiş olmasıdır.

Aşağıdaki öyküleme ritmi kadının hikâyenin sonuna doğru yaptığı öykülemeye aittir. Bu öyküleme hikâyenin en önemli olaylarından biri olan ‘yangın’a aittir.



Özetlemeler kadının yangında yaşadıklarını anlattığı bölümlerdir. Kadın olayın tümünü vermek yerine önemli anlarını vererek özet yapar. Bu bölümlerde anlatının süresi ki paragraflarla ya da satırlarla ölçülür, öykünün süresinden kısadır. Kadın yangının olduğu geceyi dokuz paragrafla anlatmıştır. Özetleme yöntemi sayesinde öyküleme hızlı yapılmıştır.

Duraklama, anlatıcının yani kadının olayların akışını durdurup yorum ya da tasvir yaptığı bölümdür.

Sahne ise, öyküleme zamanı ile öykü zamanının çakıştığını gösterir. Kişiler arasındaki söyleşimin olduğu bölümdür.

Kesintiler, dışöyküsel anlatıcının hem öyküleme zamanını hem de öykü zamanını bölerek kişileri tasvir ettiği ya da onlar hakkındaki görüşlerini belirttiği bölümdür.

Eksilti, anlatılmak istenen olay için bazı bölümlerin hızlandırılması, geçirilmesi söz konusudur. Zaman içindeki sıçramalara burada eksilti anlatımı denilmiştir.

Görüldüğü gibi altı defa özetleme kullanılırken üç defa duraklama iki kere de sahne kullanılmıştır. Bu da bize öykülerin özetleme tekniği kullanılarak hızlandırıldığını kanıtlar.

Anlatıcı hikâyenin bir yerinde öyküleme zamanını vermiştir: “Bu mübarek 1944 yazında...” (s.59) Görüldüğü gibi bu tarihi de ancak hikâyenin sonuna doğru vermiştir.

Bu noktaya kadar olayların oluş zamanını okuyucu ancak dolaylı yollardan tahmin edebilir: “Vapur kalabalık halk biçareydi. Yarım seferberliğin verdiği bezginlik herkesin yüzünde okunuyordu.” (s.31) Bu ve bunun gibi cümleler okuyucuya hikâyenin zamanı hakkında bilgi verir. Bununla birlikte hikâye bir yaz sabahı başlayıp bir yaz gecesi biter.

Hikâyenin bütünü göz önüne alındığında öyküleme zamanı yani kadının başından geçenleri anlattığı Sabri’yle bahçede tanışmalarından ayrılışına kadar geçen zaman, öykü zamanından yani kadının anlattığı olayların toplam süresinden kısadır. Kadın öyküleme zamanında hem kendi geçmişini hem de ailesinin geçmişini anlatmıştır. Bu da yıllar süren bir zaman dilimini birkaç gün içinde anlatmaktadır.

DÖNÜŞÜMLER

Hikâye baştan sona incelendiğinde, içinde birçok dönüşümü barındırdığı görülür. Ancak bu dönüşümlerin büyük bir çoğunluğu kişilerin bilinçsizce gerçekleştirdiği dönüşümlerdir. Zaten kişiler iradesiz olduğundan hikâyeye yön veren önemli olayların tamamı ‘tesadüf’le ortaya çıkmış, gerçekleşmiştir.

Bu hikâyedeki en önemli dönüşüm Sabri’nin ‘küçük ve kapalı estet hayatıyla’ ilgili düşünmeye ve kendini birey olarak görmeye başlamasıdır. Anlatıcı, Sabri’deki bu değişikliği onun yazmaya çalıştığı eserin kahramanlarına olan bakışındaki değişikliklerle göstermeye çalışır: “Çoktan beri beklediği şey olmuş, bütün insanları sadece birer isim gibi görmekten kurtulmuştu. Şimdi onlar kendisinde yaşamağa başlamışlardı.” (s.32) Burada çok önemli bir ayrıntı dikkati çeker. Kadından sonra yazdığı eserdeki kişileri birer isim olmaktan kurtulan Sabri bu sefer de onların kendisinde yaşamağa başlaması sorunuyla karşılaşır. Buna sorun diyoruz çünkü bu ‘ikilik’ demektir. Sabri, bütün hikâye boyunca ikilikten kaynaklanan bir bunalımı yaşar.

Aslında anlatıcı daha hikâyenin en başında bize Sabri’nin zihninde bir “ikilik” olduğunun sinyalini verir: “Uzun süren bir hastalık boyunca onlarla (Karagöz ve Hacıvat) öyle haşır neşir olmuştu ki aradan otuz sene geçtiği halde yine benliğinin ayrılmaz parçaları gibiydiler.” (s.9) İşte bu sözler bize Sabri’nin çocukluğundan beri bu ikiliği yaşadığını gösterir. Peki, kadının yaptığı dönüşüm nedir? Zaten Sabri’nin

zihninde bir ‘ikilik’ varsa kadının buradaki işlevi nedir? Bu soruların cevabı anlatıcı tarafından verilir: “Acayip bir kadındı bu. İnsanın içinde çok başka cihazları harekete geçiriyordu.” (s.53) Yani kadın, Sabri’nin içinde zaten var olan bir birikimi, bir mekânizmayı harekete geçiriyor. Cihaz Sabri’nin zihninde zaten var.

Nasıl ki yazmayı düşündüğü eserin kişileri ‘kendisinde yaşamağa başladılar’ ise Karagöz ve Hacivat için de aynı şey geçerlidir: “Doktor Moro’nun meşhur hayvanları gibi bu iki acayip dost gelenekten gelen benliklerinden çıkmışlar, onun bütün zihni hayatını paylaşıyorlar, onun gibi yaşıyorlardı.” (s.12)

Hikâyenin en önemli dönüşümü Sabri’nin kendi hakkında düşünmeye başlaması yani ‘cihazların harekete geçmesi’dir. Bu cihazları harekete geçiren ise kadındır. Burada önemli bir ayrıntı dikkati çeker. Hikâyenin içinde kurulmuş olan paralellikler fark edilmeden ortaya çıkmayan önemli ayrıntı, kadının da Karagöz ve Hacivat gibi bir hayal oluşudur. Hikâye ilerledikçe görülür ki kadınla Sabri ve Karagöz-Hacivat ikilisi arasında büyük bir benzerlik (paralellik) var. Sabri: “Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte.” (s.58) diyor. Biz aynı durumu kadında da görüyoruz: “Hem küçük bir kız hem o (Teyzesi) idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor, beni içimden değiştiriyor.” (s.67) “Hem kendi yatağında, hem orada idim ve bilhassa orada idim.” (s.68) Kadın da Sabri de sinir hastası. Sabri: Vaktiyle karısıyla birlikte gittikleri psikiyatri doktorunun onlara sorduğu suali hatırladı: “Çocuğunuz var mı?”. Kadın da sinir hastası: “Doktorlar bana hem çocuk tavsiye ederler de... Yani sinir doktorları.” (s.19) Paralellikler bu kadarla da bitmez kadın da Karagöz ve Hacivat gibi Sabri’nin zihnine yerleşiyor ve Sabri o yanında değilken bile hayalini görüyor. Anlatıcı bu durumu şöyle özetlemiştir: “Bununla beraber zihnine ve hayatına iyice yerleşmişti.” (s.33)

İlerideki bölümde eserin içinde bulunan paralel noktalar gösterilirken ‘Kadın’ ‘Sabri’ ve ‘Karagöz-Hacivat’ arasındaki benzerlikler daha ayrıntılı bir şekilde gösterilecektir.

Eserdeki diğer dönüşümlerin çoğu kadının Sabri üzerindeki etkilerinden kaynaklanır. Kadın üzerindeki dönüşümler okuyucuyu şaşırtmak, dikkatini hikâye üstüne çekmek için yapılmış küçük dönüşümlerdir. Zaten Sabri bu dönüşümlerin bir kısmını işaret etmiştir. Anlatıcı, okuyucunun kafasına takılacak, hikâyenin inandırıcılığını tehlikeye

düşürecek soruları Sabri'ye sordurur ve cevap verir. Böylece hikâyenin gerçekliği tehlikeye girmemiş olur. Şimdi hikâyedeki dönüşümlere bir göz atalım.

Kadın, yağmurla beraber gelir ve yağmurun bitişiyle yani dönüşüm neticesinde evden ayrılır: “Yağmur dindi artık!” (s.28) “Zihni hep kadının son söylediklerindeydi. Yağmur bitti artık!” (s.29) “Bir vaziyet bitmişti, fırtına yüzünden bu eve tıklımışlardı. Şimdi o bitmişti.” (s.29) Kadın, yağmur yüzünden iradesizleştiğini söylemişti. Yağmurun bitişi kadının iradesinin yerine gelmesini sağladı. Bu da evden ayrılması sonucunu doğurdu. Yağmurda ıslanan kadın Sabri'nin karısının elbisesini giymişti yağmur bitince: “Döndüğü zaman kadının sırtında kendi elbiseleri vardı.” (s.29) Bu durum kadını kendi benliğine dönüşü olarak yorumlanabilir.

Kadının eve ilk gelişiyle, Sabri'nin yaşadığı dönüşümleri ve kadındaki değişiklikleri göstermeye çalıştık. Şimdi bir tablo vasıtasıyla kadının eve ilk gelişindeki Sabri'nin tavırları, hareketleri ve ikinci gelişindeki hareketleri arasındaki farkları yani dönüşümleri göstermeye çalışacağız:

Kadının İlk Gelişi	Kadının İkinci Gelişi
Sabri: “Gitse uzaklaşsa o zaman onu daha iyi düşüneneğim onunla daha iyi anlaşacağım.” (s.28) (1)	“Sabri İstanbul'a kadar onunla beraber olmayı teklif etti. Fakat o yalnız kalmak istiyordu.” (s.75) (A)
“Sabri'nin içi birdenbire ferahladı. Gidecekti. Bu latif işkence, bu gayri tabilik bitiyordu.” (s.29) (2)	“Bu gece ya kalmalıydınız; yahut ben de sizinle gelmeliydim.” dedi. (s.76) (B)
“Kendi evinde kendisinin yatacağı yatakta uyuması ona çok sihrli bir şey görünüyordu.” (s.28) (3)	“Ya burada kalırsa ve yarın sabah Ayşe Hanım onu burada görürse.” (s.58) (C)
“Sabri bütün itirazlarına rağmen bu ayrılıştan memnun olduğunu kadını arabaya bindirip...” (s.32) (4)	“Biraz sonra vapur kendi zamanıyla ve kendi ışıkları içerisinde geldi.” (s.76) (D)

Sabri, kadın geldikten sonra sadece düşünce bakımından değişmez hareketleri de değişir. Anlatıcı, Sabri'deki bu değişimler üstünde oldukça durur. Ondaki değişimleri iradesizliğine bağlar. Sabri'deki dönüşümleri şu cümleler gösterir: “Yarın muhakkak onun gibi konuşmaya çalışacağım ve etrafa maskara olacağım. Ve bir lahza kendini boynunu bükerek, menüet figürleri yaparak konuşur gördü.” (s.27) “Tıpkı onun gibi

gölümsüyordu ve onun gibi boynunu hafifçe bükmişti. Bunun farkına varınca kendine kızdı. Hakikaten hiç iradesi yoktu.” (s.77)

Sabri’nin, hayatına hiç müdahalesi yoktur adeta. O, en basit bir şey için bile karar vermekten acizdir: “Nasıl isterseniz. Yalnız benden karar beklemeyin!” (s.45) Böyle olunca da hayatıyla ilgili önemli değişiklikler ancak ‘tesadüf’ler yoluyla yani yine onun istemi dışında, iradesi dışında gerçekleşir. Yazar, hikâyeyi kurarken onun bu özelliğini atlamamış ve tesadüf kelimesini özellikle kullanıp birkaç yerde tekrar etmiştir: “İkinci haftanın başında küçük ve manasız bir tesadüf onun küçük ve kapalı estet hayatıyla çok iyi uyuşan bu rahat duygulara başka bir mecra verdi.” (s.33) “İşte Sabri’yi aylarca düşündüren, hayatını alt üst eden acayip ve kısa dostluk bu tesadüfle başladı.” (s.31) “Şüphesiz ki, güzel bir tesadüftü bu.” (s.32)

Sabri, yapısı itibarıyla iradesizken kadının böyle bir durumu yoktur. Ancak o da yağmur yağdığında iradesini kaybeder: “Çocukluğumdan beri yaz yağmurunu severim. Nedense birden bire iradesizleşir, hep iyice ıslanayım diye dolaşırdım.” (s.15) Kadındaki diğer değişimler okuyucuyu hikâyeye çekmek için özellikle yapılmış izlenimini verir. Zaten yazar da bunu fark etmiş olmalı ki kadının ve hikâyenin bu konudaki diğer gariplik ve belirsizliklerdeki gerçekliği tehlikeye düşmesin diye okuyucunun aklına takılacak soruları Sabri’ye sordurur ancak mantıklı cevaplar yerine: “Onda her şey çok tabii idi. Hatta yalan bile.” (s.44) türünden cevaplarla durumu geçiştirir. Mesela kadın ilk gelişinde hiç sigara içmemiştir ancak ikinci gelişinde sigara ister: “Geçen sefer hiç içmemişti diye düşündü. En ufak şey bile bu kadında bir bilmece oluyordu.” (s.37) Burada önemli olan kadının sigara içişi değil Sabri’nin, kadını bir kalıba sokma çabasıdır. Sabri, onu ne kadar tanımaya çalışırsa çalışsın kadın farklı bir şey yaparak onun tanımlama, anlama gayretlerini boşa çıkarır. Bu durum da Sabri’yi rahatsız eder: “Çoktan beri beklediği şey olmuş, bütün bu insanları sadece birer isim gibi görmekten kurtulmuştu. Şimdi onlar kendisinde yaşamağa başlamışlardı. O Mevlevi Mehmet Paşalar, Murtaza Paşalar, Aziz Efendiler, Defterdarzadeler, Bektaş Ağalar, Katırcıoğulları, İpşirler hepsi canlı varlıklardı. Hepsini anlıyor, haşin örflerini, mütevekkil imanlarını tanıyordu.” (s.33) Bu cümleler gösterir ki Sabri “sadece satıhta yaşayan insandır.” (s.34) Çevresindekileri tanımak ve anlamak gayretindedir ama başaramaz. Kadını anlayamamasının en önemli sebebi de ondaki dönüşümlerdir.

Kadının bir çocuk bir kadın oluşu onun zihnini bulandırır: “Çayı çocuk gibi sevine sevine içiyordu.” (s.15) “Yine sade kadın ve işve olmuştu.” (s.40)

Kadını değiştiren, onun üstünde etkili olan diğer unsur da ‘ev’dir: “Bahçe kapısının mandalını elini aralıktan sokarak çevirirken arkadaşının (kadının) rahatladığını hissetti... Sanki ev üçüncü bir şahıstı ve ondan kurtuldukları için birbirlerine daha yakındılar.” (s.39) “Evin içinde bir nevi alışkanlığın perdesine bürünerek kendisinden uzak duran kadın şimdi ona sokuluyor, kadınlığının bütün silahlarını birbiri arkasından tecrübe ediyordu. Fakat acaba böyle miydi?” (s.39) Kadının geçmişe, eskiye büyük bir bağlılığı vardır. Dikkat edilirse onunla ilgili hiçbir şey yeni değildir: “Eski zaman işi ve güzel bir yelpaze.” (s.13) “Eski huyumdur.” (s.12) Gördüğü eski şeyler onu çeker: “ Biz de takvim dışı yaşıydık. Her şey bizim için müsavi idi.” (s.17) Kadının, geçmişiyile birlikte yaşaması, geçmişini yanında taşıması Sabri’de de bulunan özelliklerdir: “O bütün hayatını beraberinde taşıyanlardandı.” (s.53)

Geçmiş, kadının kendisi olmasını engeller: “Hem küçük bir kız hem de o idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor beni içimden değiştiriyor, idare ediyordu.” (s.67) Onun için ev, sarmaşık ya da eski olan bir şey önemlidir. Bunlar ona geçmişini hatırlatır. Bu da kendisi olmasına engel olur. Yani bir varlık problemi ortaya çıkar. Kadının aslında var olmadığını düşünüldüğünde bu problemi Sabri’nin yaşadığını kabul edilebilir. “Onyedinci asra ait bir roman hayalini gevişleyip duruyordu.” (s.12) Sabri bu romana kendini öyle kaptırmıştır ki sonunda kendisi olmaktan uzaklaşıp kendi benliğinde başkalarını yaşamaya başlamıştır. Bu hikâye bir yazarın çilesini anlatır.

1.4. MEKÂN

Hikâyenin temelinde bulunan ikilik mekânda da etkilidir. Öncelikle hikâye bir mekân açılımıyla başlar: “Kapıdan girip de...” (s.9) Mekân açılımının ne kadar önemli olduğunu hikâyeyi okudukça fark ederiz. Anlatıcı kişilerin mekân değiştirmelerine oldukça önem verir. Çünkü bu eserde mekânın insan üzerindeki etkisi üstünde çokça durulmuştur. Kişiler ev, bahçe ve dışarı arasında gidip gelirler. Ev ve bahçe geçmiş hatırlatıcı birer unsurdur. Kişilerde benlik sorununa yol açtığı için olumsuzdur. Kişiler evin içinde yoğun bir hareket içinde değildir. Ancak dışarı çıktıklarında yoruluncaya kadar gezerler. Dışarı çıkmak kişileri rahatlatır ve onları birbirlerine yaklaştırır.

<u>ev</u>	kt	<u>dışarı</u>	<u>çeri</u>	kt	<u>dışarı</u>
yabancı		samimi	olumsuz		olumlu

Mekân olarak seçilen yalının en önemli özelliği eski oluşudur. Yalının eski oluşu kadını kendine çeker; ancak içinde olumsuz duygular uyandırır. Kadın dışarı çıktığında da “Yemeği Yeniköy’de eski bir yalının alt katında açılmış bir lokantada yediler. Kadın bahçenin haraplığını sevmiş, sonra da salon yapılan taşlığın loşluğu hoşuna gitmişti.” (s.49) Çocukluğunu geçirdiği yalının bir benzerini görünce oraya girmekten kendini alıkoyamamıştır.

Sabri’nin, ya da kadının eski evinin diğer bir özelliği de içinin birçok eski eşyayla dolu oluşudur. Bu eşyaların her birinin bir hikâyesi vardır. Onlar teker teker hatırlatıcı unsur olarak görev yapar adeta. Eski eşyalar, insanları ve olayları hatırlatır ailesine ve tabi sonuçta da ona. Eski eşyalara önem verme ve onlar vasıtasıyla geçmiş hatırlama kadına mahsus bir durum değildir. Kadının bütün ailesi hatta hikâyenin en başında bahsettiği uzak akrabaları bile eskiyle birlikte yani geçmişleriyle birlikte yaşarlar: “Etraflarındaki hiçbir şeyi unutmuyorlar.” “Öyle ki, kendi hayatları yok artık.” (s.16) Kadının evindeki her şey eski: “Bizim evde her şey eskiydi. Möbleler, perdeler, kafesler, hepsinin ayrı hikâyesi, korkunç veya gülünç tarihi vardı. Bir sandık açıldı mı bir yığın isim, rütbe ve vaka sıralanırdı... Odaların kapıları da öyleydi.” (s.60–61) Ev ve evin içindeki eşyaların bir tarihinin oluşu önemlidir. Hikâyedeki kişiler tarihleriyle birlikte yaşarlar. Ondan beslenirler bunu kadın sözleri çok iyi izah eder: “Hani akşamla ağırlaşan sular vardır.

Her şeyi içine ala ala. Bütün gün, başkalarının yaşadığı şeylerle zengin, işte öyle olurum” (s.17)

Kapsanan	Kapsayan
Ev	Dışarı
Kuru	Yağmur, fırtına
Esenlikli	Esenliksiz

Hikâyenin başında geçen bu sözler kadının ‘su’ya yüklediği anlamları üstü kapalı da olsa gösterir. Kadınlı ‘su’ arasındaki bu paralellik birkaç unsur daha vardır. Örneğin ağaca sarmaşık sarmak: “Bu cins ağaçlara daima bir sarmaşık sararlar da... yani adettir. Acaba kurudu mu? Belki de o gece yanmıştır. Yahut kestiler.” (s.10) Sarmaşık kendi başına ayakta duramaz bir şeye bağlanarak yaşar, ağaçla büyür, zenginleşir. Tıpkı geçmişiyse zenginleşen, yaşayan kadın gibi. Ev de bu özellikleri taşıyan diğere önemli bir unsurdur. Evin ve içindeki eşyaların bir tarihi yani geçmişi vardır. Ev de bu tarihle zengindir. Unutmayalım ki Sabri de tarihi bir roman yazıyordu ve geçmişte yaşamış o insanları anlamaya, tanımaya çalışıyordu. Anlatıcının başta işaret ettiğı Karagöz ve Hacıvat bile bir tarafıyla geçmişle, gelenekle ilişkili. Ancak geçmiş ya da gelenek, kadının tabiriyle tarih, kişilerin bir birey olarak yaşamalarını engelliyor. Onların benliklerinde bölünmüşlüğere ‘ikilik’ sebep oluyor. Ev kadının Sabri’yle yakınlaşmasına da engel oluyor: “Sanki ev üçüncü bir şahıstı ondan kurtuldukları için birbirlerine daha yakındılar.” (s.39) “Evin içinde bir nevi alışkanlığın perdesine bürünerek kendisinden uzak duran kadın...” (s.39) Burada anlatıcının “alışkanlığın perdesi” diyerek kastettiğı şey evin tarihidir.

Bütün olumsuzluklarına rağmen kadın evden uzak duramaz hatta evden ayrılıp bütün gün gezdikleri günün akşamı eve döndüğünde rahatlar bile: “Bahçe kapısını geçer geçmez adeta rahatladığını gördü.” (s.57) Çünkü tarihi olmadan, geçmişi olmadan yaşayamaz.

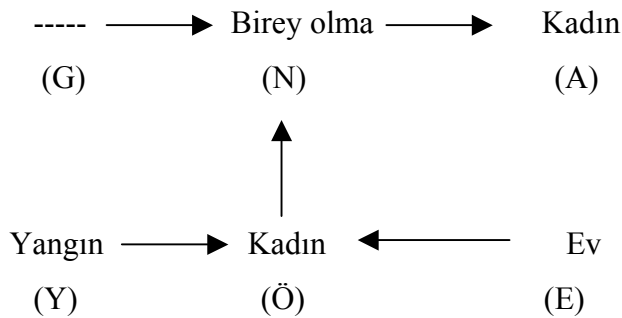
Hikâyenin başlangıcındaki mekânın işlevi de çok önemlidir. Aslında ev olumsuz özellikler taşır fakat hikâyenin başlangıcında kişileri birbirine yaklaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Kadın ve Sabri'nin tanışma sebebi yaz yağmuru olmuştur: “Bir vaziyet bitmişti, fırtına yüzünden bu eve tıklmışlardı. Şimdi o bitmişti.” (s.29) Dışarıdaki esenliksiz durum kişileri birbirine yakınlaştırır. Burada mekân tasvirlerini anlatıcı yapar. Anlatıcının bakışı uzaktan yakına doğrudur. Yani tasvirler kapsayandan kapsanana doğru gelir. Çünkü kapsayanın durumu kapsananı etkilemiştir.

Kadın ev yandıktan sonra babasıyla yakınlaştığını söylüyor: “Babamla evimiz yandıktan sonra dost olduk. O zamana kadar, kocaman evde birbirimizi kaybetmiş gibiydik! Zaten babamın o evi hiç sevmediğini yandıktan sonra anladım.” (s.51) “Evimiz yandıktan sonra uzun bir zaman çiftlikte kaldık.” (s.51) Bu sözler bize şöyle bir karşıtlık tablosu oluşturma olanağı veriyor:

<u>Burası (Ev)</u>	kt	<u>Başka bir yer (Çiftlik)</u>
Soğukluk		Samimilik, yakınlık

Kadının ‘ev’ ile olan ilişkisini A.J.Greimas’ın Eyleyenler Örnekçesi ile izah edersek şöyle bir tablo çıkıyor karşımıza.



(G): Gönderici (A):Alıcı (Y):Yardımcı
(N):Nesne (Ö):Özne (E):Engelleyici

(G)→ (N)→ (A) : İletişim Ekseni
(Y)→ (Ö)→ (E) : Güç Ekseni
(Ö)→ (N) : İsteyim Ekseni

Bu örnekçede dikkatimizi çeken önemli nokta göndericinin olmayışıdır. Bu da özerk bir öznenin olduğunu gösterir.

Bu bölümün son tablosu da değişim tablosudur:

Değişenler	Değişmeyenler
Kişiler	İşlevler
Zaman	Eyleyenler (Bahçe,
Eylemler	Ağaçlar, yağmur,
Mekân	adetler)

Görüldüğü gibi ‘mekân’ değişenler bölümünde ancak burada mekânla kastedilen ‘ev’dir. Bahçe ise değişmeyenler bölümünde yer alır. Hikâye dikkatlice okunduğunda şunu anlaşılr ki: Ev yıkılır ve yerine aynı bahçede yenisi yapılır. Yani kişiler, insanlar, zaman değişir ancak geçmiş, tarih silinmez. Bahçe, işte bu tarihi/geçmişini sembolize eder. Bahçe, kişiler üstünde de etkilidir. Kişiler, bahçenin etkisiyle geçmişlerini, daha da doğrusu bir ‘rüya’yı yaşarlar. Her şey silinir, yanar, yok olur ama tarih değişmez. O, kalıcıdır ve diğer unsurlara yön verir.

2. TESLİM

Emin Bey ve beraberindeki politikacılar bir kasabada yaptıkları toplantıdan dönmektedirler. Emin Bey ve beraberindeki kabile, kasabanın tren istasyonunun yanında bulunan kahveye otururlar; ancak trenin gelmesine daha çok vakit olduğu için Emin Bey tren yolunda yürümeye bir yandan da düşünmeye başlar. O; taşrayı taşra da onu anlayamamıştır. Emin Bey, ideallerinin gerçeklerden çok uzak olduğunun farkına varmıştır ve bu durumun verdiği sıkıntıyla yürürken tren yolunun kenarındaki evlerden birinde oturan eski okul arkadaşı Süleyman’a rastlar. Emin Bey “neslinin deste başısı” olarak tarif ettiği Süleyman’ın her şeyini bırakıp bu kasabaya meczup babasının yanına yerleştiğini ve köy eşrafından Cebbar Zade’nin onu bu tür bir değişimden korumak için babasından uzak tutmaya çalıştığını öğrenince taşrayı değiştirmek için düşündüğü bütün fikirlerinden vazgeçer. İstasyona geri dönen Emin Bey, Cebbar Zade’nin oğlunu taşraya döndürmesi için istediği yardımı kabul ettiğini söyler ve taşra hakkında değişen fikirlerini Cebbar Zade’ye açıklar ve ondan aldığı cevapla şaşırır.

2.1. ANLATICI

Hikâyeyi anlatan; kişileri, mekânı okuyucuya veren sınırlı hâkim anlatıcıdır. Anlatıcı Emin Beyin hayatını hatta düşüncelerini bilir; ancak Süleyman’ı, Emin Beyin tanıdığı kadar tanır. Onun geçmişi hakkındaki bilgisi Emin Beyin bilgisine eş değerdir. Emin Beyin iç dünyasına, çatışmalarına hâkim olmasına karşın Süleyman’ın iç dünyası hakkında bilgisi yoktur. Bu da anlatıcıyı sınırlı hâkim anlatıcı yapmıştır.

Hikâyeyi aktaran, hikâyenin içinde bir role sahip değildir bu yüzden onu dışöyküsel anlatıcı olarak da niteleyebiliriz.

Hikâyede Süleyman’ın dışında kimsenin, Emin Bey de dâhil, geçmişi anlatılmamıştır. Süleyman, okul yıllarından sonra yaşadıklarını Emin Beye anlatırken hem Emin Bey hem de dışöyküsel anlatıcı dinleyici konumunda yer alır.

Anlatıcılar		Dinleyiciler	
Dışöyküsel	İçöyküsel	Dışöyküsel	İçöyküsel
A	A S S.A.	A	E

A: Anlatıcı

S: Süleyman

S.A. : Süleyman'ın analığı

E: Emin Bey

Anlatıcı, Emin Beyin geçmişini anlatmak yerine çıktığı yolculuktaki bir buçuk saatlik zaman dilimini anlatmayı tercih eder. Bunun sebebi ise bu zaman dilimi içinde Emin Beyin değişmiş olmasıdır.

Anlatıcı, hikâyenin başkışısı olan Emin Beyin düşüncelerini okuyucuya dolaylı aktarım yoluyla anlatır. Ancak Emin Beyin konuşmaları doğrudan aktarılmıştır. Hikâye boyunca dolaylı aktarımın hâkim oluşu okuyucunun, anlatıcının varlığını sürekli hissetmesine neden olmuştur. Fakat anlatıcı, hikâyeye hiçbir şekilde müdahale etmemiş ve gerek kişiler gerekse olaylar hakkında yorum yapmamıştır. Bu nedenle, anlatıcı, olayları tarafsız bir şekilde anlatmıştır diyebiliriz. Anlatıcının, olaylara müdahale etmemesi ya da yorum yapmamasının nedeni hikâyede bir çatışmanın oluşudur. Eğer hikâyede taraflardan biri hakkında olumlu ya da olumsuz bir yorum yapsaydı bu, anlatıcıyı taraflı kılardı.

Burada, anlatıcının, neden sınırlı hâkim anlatıcı olarak karşımıza çıktığını da izah edebiliriz. Hâkim anlatıcı, bütün olayları ayrıntısıyla bilir. Kişilerin tamamının iç dünyasına hâkimdir. Ancak hâkim anlatıcı okuyucudan uzaktır, inandırıcılığı sınırlıdır. Genellikle masallarda rastlanılır bu tür anlatıcıya. Ben öyküsel anlatıcının verebileceği, bu hikâyedeki gibi insanlar arasındaki çatışmaları ve ilişkileri anlatmakta yetersiz kalır. Sınırlı hâkim anlatıcı genellikle olaylara bir kişinin penceresinden bakar, diğer kişilerin düşüncelerini ancak söyleşimlerle verebilir. Anlatıcı, seçtiği kişi dışındakileri okuyucu kadar tanır, okuyucuyla beraber karşılaşır onlarla. Dolayısıyla bu anlatıcı tipi hem daha inandırıcı hem de bu tarz hikâyeler için daha uygundur.

Hikâyede; anlatıcı, uzun söyleşimler ya da uzun tasvirler sunmaz okuyucuya. Bunun sebebi zaten bir eylem, bir hareketten ziyade bir düşünüşü yani düşünceyi vermek istemesinden dolayı hikâyenin yapı olarak durgun oluşudur. Anlatıcı; hikâyeyi uzun tasvir, düşünüş ve söyleşimlerden koruyup okuyucuyu sıkmamayı amaçlamıştır. Bunun için hikâye içinde bu üçünün dağılışı oldukça orantılı olmuştur. Gerçi Emin Beyin düşüncelerinin verildiği kısım oldukça durağandır ancak anlatıcı burada Emin Beyi kendi kendine konuşturarak bu durağanlıktan sıyrılmaya çalışmıştır: “Bu an herkesin kendi menfaatlerinin bahçesini son defa sulayacağı andır, diye kendi kendisine tekrarlardı.” (s.79) “ Şu an bakan biri varsa muhakkak beni benim gördüğüm gibi görür, diyordu.” (s. 80)

Anlatıcı, hikâyeye bir zaman sınırlandırması ile başlar. Ardından: “Bütün kabile, istasyonun arkasında...”(s.78) sözleriyle devam eder. Burada bakış dışarıdan içeriye doğrudur. Önce kafilenin konumu ve çevre verilmiş ondan sonra Emin Beyin iç dünyasına geçilmiştir. Hikâyenin başlangıcında önce etkili olan yani etkileyen çevre, sonra da etkilenen yani Emin Bey anlatılmıştır. Hikâyenin sonunda ise bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Emin Beyin iç dünyasından çıkılır ve trenin yaklaştığı anlatılır zaten burada da hikâye biter: “Emin onun, birbiri ardınca patlayan tüfek seslerini dinlerken yüzünde beliren tebessümü bütün ömrünce unutamayacağını anlıyordu. Tren ağır hırıltılarla yaklaşıyordu.” (s. 94)

Anlatıcı, hikâyede vurgulamak istediği bazı kelimeleri sıkça kullanır. Bu kelimeler hikâyenin anahtarlarıdır diyebiliriz. Okuyucu bu kelimeler etrafında düşünerek anlatıcının vermek istediği mesajı alır. Bu kelimeleri şöyle sıralayabiliriz: maske, yabancı, politika, mizaç, köklü, değişim, toprak, fark. Bunlar, anlatıcının, okuyucunun dikkatini çekmek için hikâyede sıkça kullandığı kelimelerdir. Anlatıcı bu kelimeleri sık sık kullanarak bu kelimelerin ilettiği fikri okuyucuya adeta telkin yoluyla vermeyi amaçlamıştır. Böylece hikâyeyi durdurup mesajını iletme zorunda kalmamıştır.

Anlatıcı, Emin Beyin yaşadığı ‘yabancılık’ duygusunun üstünde durur. Zaten hikâyenin başlıca meselesi de budur. Anlatıcı anlatıyı zenginleştirmek ve yabancılık konusunu okuyucunun zihninde somutlaştırabilmek için çeşitli benzetmelerden faydalanır: “Aralarında bu hayvan gibi (hindi) yabancıyım.” (s. 80)

Emin Beyin hayatını değiştiren ve onun teslim olmasına neden olan kişi Süleyman’dır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta anlatıcının Süleyman hakkındaki bilgilerinin Emin Bey ile ilişkili oluşudur. Yani anlatıcı Süleyman’ı, Emin Beyin tanıdığı kadar tanır. Onun bildiklerinden fazlasına yani iç dünyasına hâkim değildir.

Bu önemli karşılaşma anlatıcı tarafından bir ‘tesadüf’ olarak nitelendirilir. Ancak, anlatıcının: “Yolculuğunun şüphesiz en sevindirici tarafı bu tesadüftü.” (s. 85) olumlu bir olay olarak anlattığı bu tesadüf Emin Beyin teslimiyetine neden olacaktır.

Anlatıcı, Süleyman’ın geçmişi hakkındaki bilgiyi okuyucuya kendisi verir. Bu durum da varlığının hikâyede önemli bir işleve sahip olmasına neden olur. Süleyman’ın Emin Beyin değişmesine neden olduğu düşünülürse anlatıcının hikâyede ne kadar önemli bir değişikliğe neden olduğu anlaşılır. Bu noktada anlatıcının bakış açısının hikâyeye yansıdığı da söylenmelidir. Anlatıcı, okuyucunun hikâyeye ve kişilere bakışını yönlendirmiştir. Ancak bu durum hikâyenin bütünüyle oldukça uyumludur çünkü bu hikâyeye, zaten anlatıcının objektif yaklaşımlar sergilemeye çalıştığı bir hikâyeye değildir. Anlatıcı gayet samimi bir şekilde Emin Beyin teslim oluşunu anlatmaya çalışmaktadır. Anlatıcı Süleyman’ın geçmişinden övgüyle bahseder: “Çünkü Süleyman neslinin deste başısı olmak için yaratılmış insanlardandı.” (s. 85) Bu sözler sayesinde anlatıcı, Süleyman’ın öykü zamanında içinde bulunduğu durumu okuyucuya daha etkili anlatabilmiştir. Anlatıcı, burada zıtlıklardan yararlanarak Süleyman’ın içinde bulunduğu durumu kullanmış, anlatımı daha etkili kılmış ve okuyucunun ona acımasını sağlamıştır.

Emin Beyin yaşadığı en önemli çatışma köy-kent çatışmasıdır. Bu çatışma onun köy insanlarıyla anlaşamaması, ilişki kuramamasından kaynaklanır. Onlarla ilişki kuramayışının sebebi açık bir şekilde söylenmiştir: “Bu, daha ziyade bir mizaç ve yetişme, hatta kabiliyet ve düşünce meselesiydi. O bu, âlemin dışındaydı.” (s. 84) Emin Bey, Süleyman’ın kız kardeşlerinin isimlerini öğrenince şunları düşünür: “Emin Bey içinden: ‘Ayten... Aysel...’ diye tekrarladı. Bütün bu inkılâplar, zahmetler, ümitler, sonunda birkaç yeni erkek veya kadın isminin değişmesine yaramıştı. Tıpkı meşrutiyet senelerinde olduğu gibi...” (s. 89) Emin Bey köyün yeniliklere kapalı olduğunu düşünür.

Yeniliklerin ve değişimin satıhta (sadece isimlerde) kaldığını düşünen Emin Bey çocuklardan birinin “Bir caz havasını ıslıkla” (s. 89) çalmasını “Bu biraz daha esaslı!” (s. 89) diyerek çocuğun bu davranışını daha gerçekçi bulduğunu söylüyor. Kızlarının isimlerini aileleri veriyor, yani bu yenilik ve değişim kendi seçimleri değil. Ancak çocuğun ıslıkla caz havası çalışı, tamamen kendi seçimi olduğu için Emin Beye daha esaslı bir değişim olarak gözükür.

Emin Beyin değişme sebebi olan Süleyman’dır. Ancak Emin Beyin taşra ile olan içsel mücadelesine son vermesini sağlayan yani teslim olmasına neden olan yalnızca Süleyman değildir: “Şimdi, bütün bu macerada, onu asıl düşündüren Süleyman’dan ziyade analığıydı. Kadının yüzündeki sükûneti, ne de o derin merhameti unutamayacaktı.” (s. 92) Süleyman’ın analığı da Emin Beyin değişmesinde etkili olmuştur; hatta Emin Beye Süleyman’ı kaybetmenin verdiği üzüntüyü bile hafifletmiştir: “Bire karşı bir, doğrusu istenirse pek kayıplı değilim!” (s. 92)

Dikkat edilirse, Süleyman’ın analığının Emin Bey üzerindeki tesiri kolayca fark edilebilir. Bunun için Emin Beyin yukarıdaki alıntıda yer alan sükûnet kelimesi anahtar olacaktır. Emin Bey, Cebbarzade’ye cevap verirken Süleyman’ın analığı gibi sakindir. İçindeki mücadele sona ermiştir, teslim olmuştur çünkü: “Emin sükûnetle cevap verdi.” (s. 93) işte bu teslim oluştan sonra Emin Beydeki dönüşümler okuyucuya şu sözlerle hissettirilir: “Fakat Emin bu güzelliğe deminki gibi rahatça eğilemedi.” (s. 92)

ERKEN ANLATIMLAR

Hikâyenin adı, sıkça kullanılan bir erken anlatım metodudur. Anlatıcı, bu sayede okuyucuya hikâyenin sonu hakkında bilgi vermiştir. Bu; değişimin, düzene ayak uydurup, kabullenişin yani teslim oluşun hikâyesidir.

Hikâyenin başındaki şu sözler: “Kendisini bir düğümün başında çok mühim hakikatlerin kenetlendiğı bir noktada sanıyor, tarassut mevkiinden ayrılmak istemiyordu.” (s. 79) hikâyenin sonunda çözülecek olan düğümün varlığını haber verir.

2.2. KİŞİLER

Hikâye sınırlı bir kişi kadrosuna sahiptir. Bunun nedeni anlatıcının bir hareket, bir eylemden çok, bir fikri okuyucuya iletme istemesidir.

Anlatıcı; okuyucuya toprağın bir politika, bir düzen meselesi olduğunu, taşralıların da bu politikanın hem bir parçası hem de sürdürücüsü olduklarını ve ne kadar isteseler de bundan ayıramayacaklarını, kopamayacaklarını anlatmaya çalışır. Bu düşünceleri hikâyeden alıntılarla örnekleyebiliriz: “Politika topraktı, pazardı.” (s. 80) “Burada ise herkes bütün ömrü boyunca, hiç şaşmadan, belki doğumundan evvel hazırlanmış bir programa göre yaşıyordu. Bu program babadan oğula kalıyor, erkek evlat vazgeçse kadın tarafı tutuyordu.” (s. 81)

Anlatıcı hikâyede vermek istediği bu fikirleri, kişilerine semboller yükleyerek ortaya koyar. Emin Bey, bir kentli olarak karşımıza çıkarken Cebbarzade tipik bir taşralıdır. Dönüştürücü öge olarak nitelendirebileceğimiz Süleyman ise bir muhacirdir.

Hikâyenin başkışisi olarak gösterebileceğimiz Emin Bey, çıktığı bir yolculuk sırasında taşrada bir kasabada bir buçuk saat bulunmak zorunda kalır. Zorunda kalır diyoruz çünkü Emin Bey taşrada bulunmaktan rahatsızdır. Bu durumdan rahatsız olduğunu ve bunun sebeplerini şu sözlerle açıklar: “Hiçbir fikrini dinletemediği insanlar arasında kendisini lüzumsuz ve hatta yabancı bulmağa başlamıştı.” (s. 79) “Aralarında bu hayvan gibi garip, gülünç ve yabancıym.” (s. 80). Bu cümlelerden de anlayabileceğimiz gibi Emin Bey’in taşradan rahatsızlık duyusunun iki sebebi vardır: Kendisini taşraya ait hissetmemesi yani yabancılık duyması ve kendisini taşrada lüzumsuz hissetmesi.

Emin Bey, kendisini taşranın dışında görür: “O bu, âlemin dışındaydı” (s. 84) Bunu da yaradılışla açıklamaya çalışır: “...Bu insanların kendisinden ve kendisine benzeyenlerden çok başka türlü bir yaradılışta olduğunu... hissetmişti.” (s. 81) “Bu, şüphesiz, yalnız yabancılık, yerlilik meselesi değildi. Arkadaşlarının çoğu da kendisi gibi yabancıydı. Bu daha ziyade bir mizaç ve yetişme, hatta kabiliyet ve düşünce meselesiydi.” (s. 84) kendisini yabancı hissetmesinin nedeni budur. Emin Bey, bu

âlemin dışında yetişmiştir. Bunun için de taşrayı anlayamaz: “Benim taşrayı anlamam imkânsız. Hatta layıkıyla görmem bile imkânsız.” (s. 80)

Emin Bey’in taşradan rahatsızlık duyusunun ikinci sebebine yani kendisini lüzumsuz hissedişine gelince şunlar söylenebilir: Taşralılar bir program, politika içinde hareket eder bu bir “hayat makinesi” dir. Bir cihazdır. Burada anlatıcı, cihaz ya da makine diyerek taşranın daha doğrusu taşra hayatının kendi içinde bir bütün olduğunu ve bir program, düzen içerisinde devam ettiğini, çalıştığını anlatmak istemiştir. İşte Emin Bey bu makinenin, cihazın yani bu düzenin bir parçası olmak istememektedir. Hikâyenin başında anlatıcının yaptığı şu tasvir bu çerçevede düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır: “Güneş büyük, beyaz, iyi cilalı muşambalar gibi her şeyi sarıyor, sanki çok uzak zamanlar için mumyalıyordu. Belki de onun elinden kurtulmak, bu terkibe sonuna kadar gömülmemek için acele acele yürüdü.” (s. 84) Emin Beyi adeta kaçırın ve onu taşrada nefes alamaz hale getiren, politikanın içinde yer aldığı artık birey olarak bir değerinin olmayacağını bilmesidir. Şu sözler de bunu kanıtlar: “Bu rakamın içinde bir eksik, bir fazla, ehemmiyeti olmadığını biliyorum.”(s. 91)

Hikâyede, sözü doğrudan söylemek yerine benzetmeler ve tasvirlerle anlatmak yolu seçilmiştir. Emin Beyin, hindiye tasvir ederken bir noktanın üstünde durduğu kendisini istasyonda gördüğü bir hindiye benzetmesi hayli ilginçtir: “Aralarında bu hayvan gibi garip, gülünç ve yabancıyım.” (s. 80) Emin Bey ve hindi arasındaki paralellik yalnızca bu üç kelimeyle sınırlı değildir aslında. Dikkat edilirse Emin Beyin, hindiye tasvir ederken bir noktanın üstünde durduğu fark edilir: “...büyükçe bir sepetin içinden boynunu uzatmış... Sonra yine başını havaya kaldırdı.” (s. 79) “...içinde hep deminki hindinin imkânsız yüksekliklere doğru uzatmaya çalıştığı başını, zorlukla nefes alışını hatırlıyordu.” (s. 80) Hindi nasıl nefes almak, rahatlamak ve bulunduğu durumdan kurtulmak için başını kaldırıyorsa Emin Bey de benliğini kaybetme endişesi ve yabancılik hissiyle yürürken kambur durduğunu fark eder ve kamburunu düzelttiğinde rahatlar: “Bunu düşününce belinin kamburu biraz düzeldi. ‘Kendi kendim olmağa başlıyorum.’ dedi.” (s. 83) Bütün bunlar bize şu karşıtlığı getirir:

Diklik	kt	Kamburluk
Kendi olmak		Yabancılık

Hikâyedeki bir diğer önemli benzetme ise Emin Bey tarafından yapılan taşralıların topraktan, politikadan kopamayacaklarını anlatan şu benzetmedir: “Bazen içlerinde birisi bu mahşerde yaşamak imkânsızlığını duyuyor, o zaman sele katılmış bir ağaç kütüğü gibi yerinden fırlıyor, İstanbul’a, Ankara’ya, başka bir yere gidiyor, hayatını başka şartlarla deniyordu. Fakat kök topraktaki hayatına, kendi hayatına devam ediyordu. Öyle ki, yirmi yıl evvel içinden atmış olduğunu bir gün çağırıyor ve o çağırır çağırmaz öbürü koşup geliyordu.” (s. 82) Bu benzetme, hikâyenin başkişisi Emin Beyin değişme sebebi olan Süleyman’ın hayatının özetidir adeta.

“Süleyman Manastır muhacirlerindendi. Babasını hicrette kaybetmişti.” (s. 86) doğduğu topraklardan göç nedeniyle ayrılan Süleyman, kökünü yani babasını bulduktan sonra taşraya (toprağa) geri döner. Emin Bey, Süleyman’ı okul yıllarından tanır ve onu kendisine örnek alır: “Süleyman neslinin deste başısı olmak için yaratılmış insanlardandı.” (s. 85) Kendisine örnek aldığı Süleyman’ın toprağa geri dönüşü, Emin Bey’e politika yani toprak karşısındaki güçsüzlüğünü gösterir ve onun değişmesine neden olur.

Hikâyenin başında Emin Beyin, taşrayla içsel olarak bir mücadeleye girdiğini görürüz. Bu mücadele içerisinde Emin Bey çareyi taşranın değişmesinde bulur. Ancak kendisini onlara dinletememiştir bile: “Sözlerini dinleselerdi, kasaba beş on yıl içinde değişebilir, başka bir âlem olurdu.” (s. 80) O, bu düşüncelerle ve ümitsizlik içinde yürürken Süleyman’a rastlamıştır. Ama “Süleyman eski Süleyman değildi. O babaya, kardeşe karışmıştı.” (s. 87) Bu değişim Emin Beyi de değiştirir. Amacına ulaşamamıştır. Taşrayı değiştirmek istemiştir ancak kendi değişmiştir: “ Değiştim, dedi, ben artık değiştim. Teslim oluyorum.” (s. 93) Bu teslim oluş taşrayı ve taşralıları sembolize eden Cebbarzadeyi memnun etmez: “Sonra biz doğruyu nasıl buluruz? Şimdiye kadar sizlerin sayesinde, iyi kötü yolumuzu seçtik. Aramızda fark kalmazsa ne yaparız.” (s.94)

Cebbarzade; şehirde yaşayanların şehirde, taşralıların da taşrada kalmalarını böylece de düzenin bozulmamasını ister. Süleyman'ın babasını bulmasına da bu yüzden engel olmaya çalışmıştır: “Ah o Cebbarzade ... hep o yaptı bu işi!” (s. 90) Süleyman, babasını bulur bulmaz bulunduğu yerden ayrılır: “Şehirdeki evden çıktım.” (s. 90) Sadece kendi düzenini değil babasınınkini de değiştirir. Analığı da bu durumdan rahatsızlığını Emin Bey'e açıkça söyler: “Bizi yerimizden söktü.” (s. 90)

Hikâyenin sonuna doğru Cebbarzade'nin bir oğlu olduğunu ve oğlunun şehirde bir kadınla evleneceğini öğreniriz. Cebbarzade, Süleyman ve Emin Bey'e gösterdiği tepkinin tam tersini gösterir burada. Oğlunun toprağa geri dönmesini oğlu üstünde etkisi olan Emin Beyden ister. Bu davranış aslında diğer yaptıklarına çok ters değildir. Hikâyenin başındaki şu sözleri hatırlarsak Cebbarzade'nin bu davranışını anlayabiliriz: “Burada ise herkes bütün ömrü boyunca, hiç şaşmadan, belki doğumundan evvel hazırlanmış bir programa göre yaşıyordu. Bu program babadan oğula kalıyor... bunun için doğum, ölüm, evlenme her şey burada politika idi.” (s. 81) Cebbarzade politikanın ve hayat makinesinin işlemeye devam etmesini istediği için Emin Beyden istemeyerek de olsa yardım ister: “Onun elinde olmayı bir türlü affedemiyordu.” (s. 92)

Hikâyenin başkişisi Emin Beyin değişimine neden olduğu için dönüştürücü öge olarak niteleyebileceğimiz Süleyman'ın hayatı anlatıcı tarafından tezatlarla şekillendirilmiştir. Babasını bulmadan önceki Süleyman ile babasını yani kökünü bulduktan sonraki Süleyman arasında büyük fark vardır. Bunu bir önce-sonra karşıtlığı ile anlatabiliriz:

Önce	Sonra
Şehir	Taşra
Okuyor, eser hazırlıyor.	Samanlığı tamir ediyor
Evli ve çocuğu var.	Babasının çocukları ve analığı var.
Esenlikli	Esenliksiz(Sürekli hasta)

Emin Bey de Süleyman'ın içinde bulunduğu bu olumsuz durumu şu sözlerle anlatır: “Çünkü Süleyman neslinin deste başısı olmak için yaratılmış insanlardandı. Şimdi onu

bu acayip yerde, bu sefil ve pejmürde kıyafetle görünce şaşkınlığından donakalmıştı.”
(s. 85)

Yukarıdaki tabloda da anlaşılabileceği gibi Süleyman, babasını bulduktan sonra kendi için değil de babası yani kökleri için yaşamaya devam etmiştir.

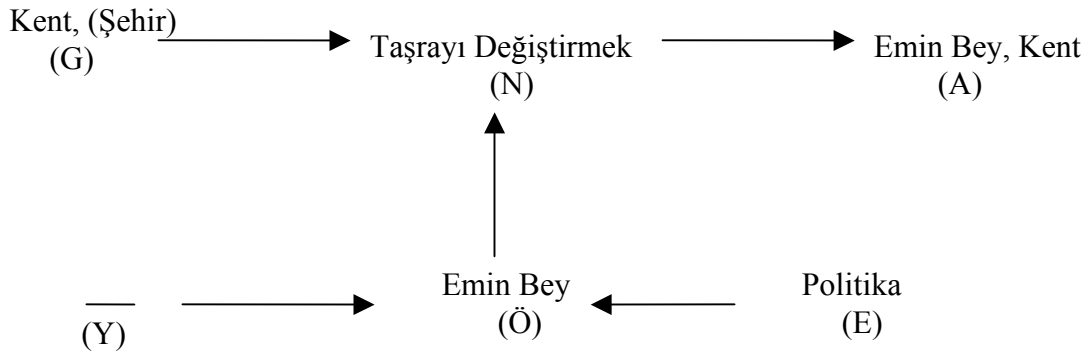
Biraz da taşralıları ve taşralıların hayatlarını inceleyelim. Taşralı, hayatını bir politika yani düzen içinde yürütüyor ve bu düzene herkes ve her şey uyuyor: “Kendisi de eşeği de bu beklemeye bu düzene alıştı.” (s. 83)

Hikâyenin başında anlatıcı, Emin Beyin gözünden etraftaki taşralıların tasvirini yapar: “Uykusuzluk, içki mahmurluğu batan yüzlerde sert, ince, sanki tutkaldan bir maskeye benziyordu.”(s.78) Bu cümlede dikkatimizi çeken “maske” kelimesine hikâyenin birkaç farklı yerinde daha rastlarız: “Yorgunluktan ve mahmurluktan maskelerini aralaya aralaya bir pandomimada imiş gibi...” (s. 79) “Bu şifreyi çözemezseniz, iyi maskelenmiş kuvvetler gibi yaşayan...” (s.81) Anlatıcı, hikâyede, taşralıların kendilerine ait kapalı bir dünyalarının olduğunu vurgular. Emin Bey, bu dünyanın dışındadır, bu dünyaya yabancısıdır. Emin Bey, onların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları bedensel hareketleri ve sözleri anlayamaz. Hareketlerini “Bir yığın mizaç tiryakiliği” ne (s. 81) sözlerini de “ancak bilenlerin çözebileceği şifrelere” (s. 81) benzettir. Onları anlayamadığı için kendilerini maskelerin ardında gizlediklerini düşünür. Ancak onu asıl sıkan, bu maskelerin ardını görse, şifreleri çözse bile yine de taşrayı anlayamayacak oluşudur. Bu durumu ve nedenini şu cümleler açık bir şekilde anlatır: “Fakat çözdüğünüz zaman da fazla bir şey öğrenmiş olmazdınız. Çünkü bu kaynaşın altındaki büyük cihaz, onu sevk ve idare eden ihtiraslar, davalar sizin yabancısı olduğunuz şeylerdi.” (s. 81)

Hikâyenin iki önemli kişisi Emin Bey ve Süleyman değişime uğramıştır. Emin Beyi değiştiren Süleyman, Süleyman’ı değiştiren ise politika yani toprak olmuştur. Süleyman’ın toprağa dönüşü politikanın gereğidir. Dolayısıyla politika değişimin asıl sebebidir.

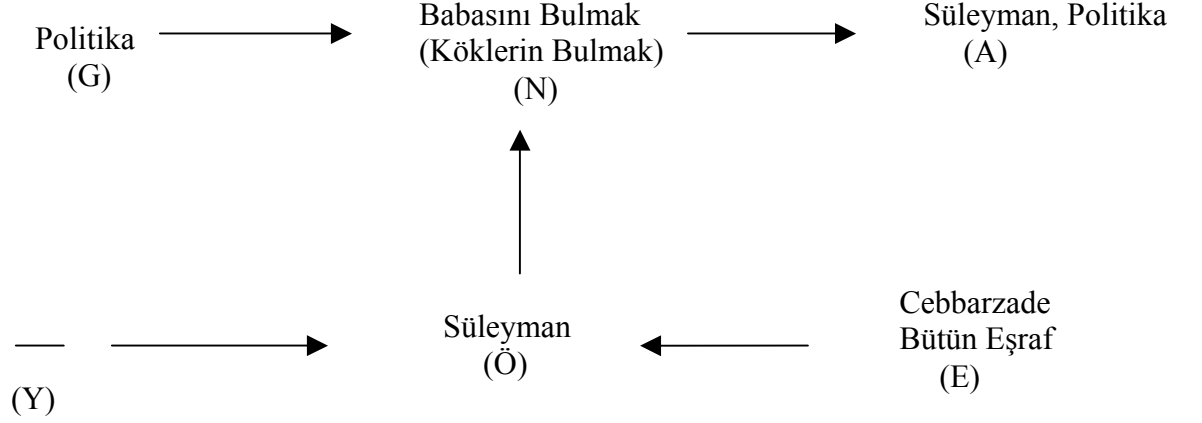
Ancak, değişimin asıl sebebi olarak gösterdiğimiz politikanın kendisi değişime kapalıdır. Bunu anlatıcı, Emin Bey’e şu sözlerle söyler: “Bütün bu inkılâplar,

zahmetler, ümitler, sonunda birkaç yeni erkek veya kadın isminin değişmesine yaramıştı. Tıpkı Meşrutiyet senelerinde olduğu gibi...” (s. 89) politikanın değişime kapalı olduğunu gören Emin Bey bu konuda oldukça ümitsizdir: “Ya rabbim ne gülünç şeydi bu, muvaffak olmak için ne kadar çok şeyin değişmesi lazımdı bu işte.” (s. 83) Bütün zahmetlerin sonundaki değişimin satıhta kalması sadece birkaç ismin değişmesi Emin Bey'e yeterli gelmez. Ama yapabileceği bir şey de yoktur. Çaresiz, teslim olur. Bu bölümde yapacağımız incelemelerden biri de Eyleyensel Örnekçedir. Hikâyenin üç önemli kişisini (Emin Bey, Süleyman, Cebbarzade) daha iyi anlayabilmek için şu örnekçeler faydalı olacaktır:



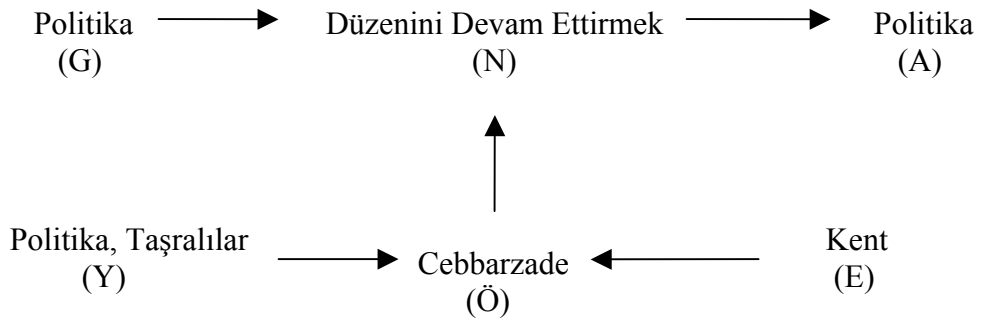
Emin Bey, amacını daha hikâyenin başlarında söylemiştir: “Sözlerini dinleselerdi, kasaba beş on yıl içinde değişebilir, başka bir âlem olurdu. Fakat bunun imkânı yoktu.” (s. 80) “Hepiniz benim gibi olur ve düşünürseniz beni dinleyebilirsiniz! ... Ne kadar çok şeyin değişmesi lazımdı bu işte.” (s. 83) Emin Bey, taşrayı değiştirme kararını kendisi almış gibidir. Ancak onun hikâyede kenti ve kentlileri sembolize ettiği unutulmamalıdır. Bu nedenle Emin Beyi harekete geçiren güç olarak kenti gösteriyoruz. Bunu hikâyenin içinden şu alıntılarla da destekleyebiliriz: “Daha ilk günlerde bu insanların kendisinden ve kendisine benzeyenlerden çok...” (s. 81) “Bütün bu inkılâplar, zahmetler, ümitler, sonunda birkaç yeni erkek veya kadın isminin değişmesine yaramıştı. Tıpkı Meşrutiyet senelerinde olduğu gibi...” (s. 89) Bu cümlelerin ortak yanı Emin Beyin tekil konuşmamasıdır. Hep, kendisi ve kendisi gibilerden bahsetmektedir. Yani burada bir topluluk söz konusudur. Emin Beyi, taşrayı değiştirme amacına yönlendiren de bu topluluktur, kenttir. Kent ve taşra adeta mücadele halindedir. Kent, taşrayı değiştirmek, taşra da düzenini korumak peşindedir. Hikâyede şahıslar arasındaki çatışma aslında bu çatışmanın sembolleştirilmiş hâlidir.

Süleyman için yapacağımız örnekçe ise şöyle olacaktır:



Yaptığımız iki eyleysel örnekçenin de yardımcı öge içermemesi dikkat edilmesi gereken bir ayrıntıdır. Burada şunu söyleyebiliriz ki gönderici aynı zamanda içsel bir yardımcıdır.

Hikâyenin değişime uğramayan başkişisi Cebbarzade'dir. O, taşrayı ve taşralıları sembolize eder:



G: Gönderici
Y: Yardımcı

N: Nesne
Ö: Özne

A: Alıcı
E: Engelleyici

Bu bölümde yapacağımız çalışmalardan bir de eyleyenleri ve eyleyenlerin kişiler üstündeki işlevlerini belirlemek olacaktır.

Son olarak da hikâyenin temel karşıtlığı olan taşralı-kentli karşıtlığını vermeye çalışacağız:

Taşralı	Kentli
Düzenli, programlı, köklü	Günlük, satıhta yaşayan
Uyanık	Dalgın
İhtirastlı, mücadeleci	İçine gömülmüş
Yaşadıkları yeri ve kendilerin tanıyan	Yarım öğrenilmiş fikirleri olan
Beklemeye alışık	Ele Avuca sığmaz

Hikâye, Emin Beyin yani kentin teslim oluşu ile son bulur. Ancak bu, taşralıların istediği bir son değildir. Bunu, Cebbarzade'nin son sözü net bir şekilde gösterir: “Sonra biz doğruyu nasıl buluruz? Şimdiye kadar sizlerin, sayesinde, iyi kötü yolumuzu seçtik. Aramızda fark kalmazsa ne yaparız.” (s. 94)

Eyleyenler	Kişiler	İşlevler
Maske	Emin Bey	Anlaşılmazlık
Hayat Makinesi (Cihaz)		Yabancılık
Süleyman		Değişim, Teslimiyet
Süleyman'ın analığı		Sükûnet, Merhamet
Süleyman'ın Babası	Süleyman	Toprağa, taşraya dönüş
İnkılâplar (Kent)	Ayten, Aysel (Yeni nesil)	İsimlerinin değişmesi (Yüzeysel bir değişim)
Politika (Toprak)	Emin Bey	Teslimiyet
Politika (Toprak)	Süleyman	Teslimiyet
Politika (Toprak)	Cebbarzade	Program, düzen

2.3. ZAMAN

Hikâye bir zaman sınırlandırmasıyla başlar: “Trene daha bir buçuk saat vardı.” (s. 78) İşte öykü zamanı bu bir buçuk saattir. Hikâye, bu zaman dilimi içinde Emin Beyin yaşadıklarını, düşüncelerini ve en önemlisi de dönüşümlerini kapsar.

Anlatıcı, Emin Beyin hayatından çok kısa bir bölümü hikâye olarak anlatmayı seçmiştir. Bu zaman diliminin seçiliş nedeni ise Emin Beyin hayat görüşünün bu bir buçuk saat içerisinde değişmiş olmasıdır.

Emin Beyin hayat görüşünün değişmesini sağlayan Süleyman’la karşılaşması hikâyenin en önemli olayıdır. Aşağıdaki tablo bu karşılaşmanın ritmini verir:

D	S	D	S	Ö	S	D	S	Ö	S	D	S	Ö	D	S	D	S	S	→
D	S	D	S	D	S	D	Ö	D	S	D	S	Ö	S					

D: Duraklama

S: Sahne

Ö: Özetleme

Dikkat edilirse duraklama ve sahnelerin bu bölümde ağırlıklı olduğu görülür. Duraklamalar anlatıcının, Emin Beyin düşüncelerini verdiği, tasvir yaptığı bölümlerken; sahneler Emin Bey ve Süleyman’ın konuşmalarının toplandığı bölümlerdir. Özetlemeler ise anlatıcının Süleyman’ın hayatını, Emin Beyin ağzından dolaylı olarak aktardığı ya da Süleyman’ın ağzından doğrudan aktardığı bölümlerdir.

Anlatıcı, tarafsız olmayı seçtiği için kişiler hakkında yorum yapmamıştı bu durum da hikâyede kesintilerin bulunmasını engellemiştir.

Duraklamaların ve sahnelerin çok oluşunun sebebi Emin Beyin, Süleyman’ın okuldan sonraki hayatını çözümlemesi ve tahlil etmesidir. Özetlemelerde Süleyman’ın geçmişi verilerek bulunduğu durum daha da olumsuz gösterilmek istenmiştir. Zaten Emin Bey, Süleyman’ı orada görünce şaşırır: “Sen burada, bu halde?” (s. 85)

Zaman başlığı altında yapılması gereken incelemelerden en önemlisi de önce, sonra karşıtlığıdır. Bu karşıtlıkta kullanacağımız dönüm noktası ise Emin Beyi değiştiren

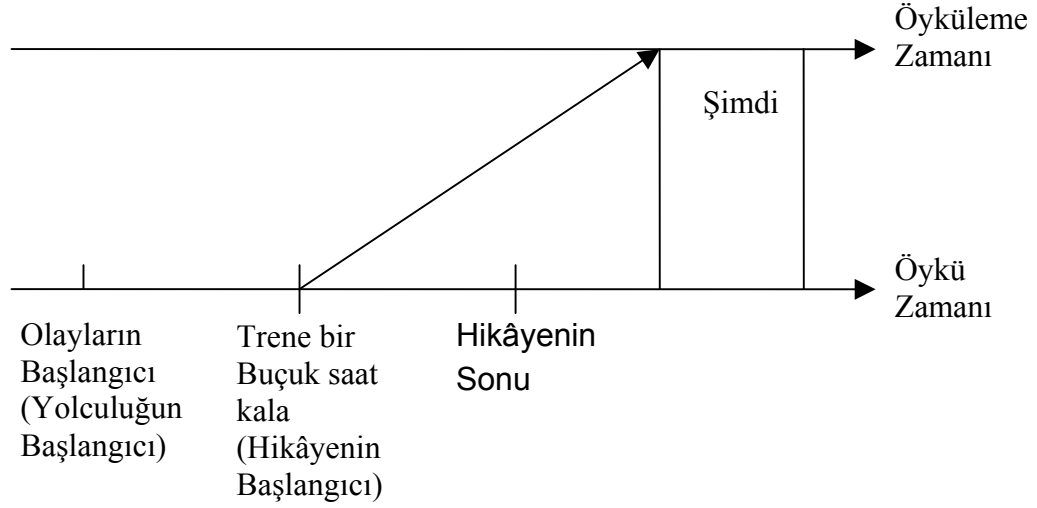
Süleyman’la karşılaşmasıdır. Emin Bey okul yıllarında Süleyman’ı kendine örnek alır: “Fakat Süleyman başkaydı Süleyman bütün bir âlem. Neler öğrenmişti ondan? Hangi gerçeklerinin başına getirmemişti onu?” (s. 92) Ama artık Süleyman değişmiştir: “Artık eski Süleyman değil !” (s. 91) Bu değişim Emin Beyin değişiminin başlangıcı olmuştur.

Süleyman’la karşılaştıktan sonra köprüden ikinci defa geçişinde anlatıcı Emin Beydeki değişiklikleri okuyucuya hissettirmeye başlar: “Köprüden geçerken tekrar eğildi, bataklığı seyretmek istedi.. Fakat Emin bu güzelliğe deminki gibi rahatça eğilemedi. O şimdi daha ziyade sazların, küçük adacıkların etrafındaki sinekleri görüyordu.” (s. 92) Tabiata bakıştaki bu değişiklik aslında fikri değişimin bir yansımasıdır. Çünkü bir sayfa sonra Emin Bey şu sözleri söylemiştir: “Değiştim, dedi, ben artık değiştim. Teslim oluyorum.” (s. 93)

Hikâyenin başında Emin Bey taşrayı değiştirmek istiyordu: “Hepiniz benim gibi olur ve düşünürseniz beni dinleyebilirsiniz.” (s. 83) Ancak Süleyman’ın değişimi onun teslim olmasına neden olur.

Süleyman’ın dışında başka dönüştürücü öğeler de vardır. Bunların en önemlisi “yolculuk”tur. Yolculuk, Emin Beyin görüşlerini değiştirmiştir: “O zamana kadar politikayı büyük merkezlere mahsus, büyük meselelerin etrafında ve her şeyden evvel bir fikir davası addederdi. Fakat bu kısa yolculuk ona asıl politikanın... Bakımsız eşraf konaklarının, mağazaların, dükkânları, ardiyelerin malı olduğunun anlatmıştı. Politika topraktı, pazardı.” (s. 80)

Anlatıcı, olayların başlangıcı sayabileceğimiz yolculuğa çıkıştan itibaren anlatmak yerine yolculuğun sonuna bir buçuk saat kala öykülemeye başlar. Çünkü önemli olan değişim ve değişimin gerçekleştiği zaman dilimidir. Bunun öncesi de okuyucunun alması gereken zorunlu bilgiler olduğu için öykülemelerle verilmiştir.



Hikâye içinde geriye dönüşler vasıtası ile gerek Emin Beyin gerekse Süleyman'ın geçmişleri hakkında bilgiler okuyucuya verilir. Bu geriye dönüşler oldukça sınırlıdır. Bunun sebebi kişilerin geçmişlerinin yaşadıkları zamana etkisini anlatmaktan ziyade yaşadıkları zaman ile geçmişleri arasındaki farkları ve değişimleri göstermek ve durumlarını daha etkili bir biçimde ortaya koymaktır.

Hikâyede zamanla ilgili dikkati çeken önemli bir özellik de anlatıcının öykü zamanındaki yavaşlamalarla Emin Beyin hareketlerini paralel bir şekilde yürütmesidir. Bu yavaşlamalar Emin Bey düşünürken gerçekleşir: “Bu düşüncelerle yavaş yavaş yürüyordu.” (s. 83) “Ne yapacağını, ne düşüneceğini bilmeyen Emin yavaş yavaş geldiği yoldan geriye döndü.” (s. 91) Anlatıcının, olayları anlattığı öykü zamanı, düşüncelerin verilişinden dolayı yavaşlar.

2.4. MEKÂN

Hikâyede, taşra ve kent arasındaki farklar üzerinde oldukça geniş bir şekilde durulur. Bir kentli olan Emin Beyin taşrada duyduğu yabancılik hissi ve politika karşısındaki güçsüzlüğü ve onunla başarısız oluşu hikâyenin önemli noktalarıdır. Bütün bunlar mekânla doğrudan ilişkili olaylardır. İşte bu bölümde bu ilişkiler incelenecektir.

Hikâye, istasyonda başlar ve istasyonda son bulur. Öykü zamanının çoğu da Emin Bey tren yolunda yavaş yavaş yürürken geçer. Dolayısıyla istasyon ve tren yolu hikâyedeki öncelikli mekânlardır. Hikâyenin taşra ve kent çatışmasına dayandığını düşünürsek istasyon ve tren yolunun taşrayı kente bağlayan bir köprü olduğunu söyleyebiliriz. Emin Bey, taşrayı değiştirmek isteyen kentlidir: “Sözlerini dinleselerdi, kasaba beş on yıl içinde değişebilir, başka bir âlem olurdu.” (s. 80) aynı zamanda kentlilerin ve kent yaşamının sembolüdür. O ve onun gibilerin taşraya ulaşmak için kullandıkları ve kullanacakları yol ise tren yoludur. İstasyondur.

Dolayısıyla bu ikisi değişimin anahtarıdır. Bu değişimi aslında ilk cümlelerden anlayabiliriz: “Bütün kabile, istasyonun arkasında büfe vazifesini gören bakkal kulübesinin hemen eşiğinde alçak iskemlelere oturmuşlardır...” (s. 78)

Büfe, kent hayatında karşımıza çıkan, kent hayatının parçası bir mekândır. Bakkal ise daha çok küçük yerleşim birimlerinde, hikâyeye göre düşünürsek, taşrada karşılaşabileceğimiz bir mekândır. “Büfe vazifesi gören bakkal” bu, çok ince bir mesajdır aslında. Bakkalın değişmesi söz konusudur. Artık, bir kent mekânı olan büfe işlevini görmektedir. Yani kentin büfesine karşılık burada da büfe vazifesini gören bakkal vardır. Ancak her ne kadar farklı bir işlev üstlense de hâlâ bakkaldır. Yani değişim sınırlıdır. Bakkal oluşu değişmemiştir, taşra hayatının bir parçasıdır, taşra hayatına aittir; fakat içinde sınırlı da olsa kentten, kent yaşamından bir parça vardır; çünkü büfe vazifesini görmektedir.

İstasyonla ilgili bu ayrıntıdan sonra tren yoluna da değinmekte fayda vardır. Daha önce de belirtildiği gibi tren yolu taşralılar ve kendisi gibiler (kentliler) arasındaki farkı bu yol üstünde düşünür. Farkı düşünebileceği yegâne yer de burasıdır zaten. Yolun bir

ucunda kent ve kent yaşamı diğer ucunda ise taşra ve taşra hayatı. Bu yol bu iki farklı hayatı bağlar; ancak tren yolunun başka bir işlevi daha vardır: tabiat ve insan arasında bir sınır olmak: “Erken gelmiş baharla açılmış kır çiçekleri, çimen, büyük deve dikenleri, her renkte kelebek insansız hayatı yapıyorlardı. Tren yolunun sağ tarafı onlara aitti ... sol tarafta evlerin dizisi vardı.” (s. 84)

İstasyon ve tren yolundan sonra bir diğer önemli nokta ise “köprü”dür. Emin Bey köprüden ilk geçişinde tam ortada durur: “Tam ortada, köprünün korkuluğuna dayandı, aşağıdaki bataklığa baktı.” (s. 83) Emin Bey burada bir çeşit erken anlatımla değişeceğini okuyucuya sezdirir: “Bütün manzara, parça parça, sebepsiz ürperişlerle suda hafif hafif sallanıyor, renk ve perde değiştiriyorlardı.” (s. 83)

Köprü; hikâyede, geçişi ve değişimi sembolize eder. Emin Bey, Süleyman’a rastladıktan sonra da köprüden geçer ve yine durup düşünür: “Fakat Emin bu güzelliğe deminki gibi rahatça eğilmedi. O şimdi, daha ziyade sazların, küçük adacıkların etrafındaki sinekleri görüyordu.” (s. 92) Bu cümleler Emin Beydeki değişimi okuyucuya iyice gösterir. Artık hiçbir ümidi kalmamıştır. Yukarıdaki cümleleri de bu ümitsizliği anlatır.

Hikâyedeki önemli noktalardan biri de politika-toprak ilişkisidir. Taşralıların bütün hayatı, daha doğrusu yaşayış biçimleri politikadır: “Bunun için doğum, ölüm, evlenme her şey burada politika idi.” (s. 81) Anlatıcı; Emin Beye, bu cümlelerden daha önce politikanın ne olduğunu söylemiştir: “Politika topraktır, pazardı.” (s. 80) Bütün bunlar bize taşra hayatının etrafında kurulduğu düzeni ve değeri anlatır. Onların hayatı ve hayat tarzları toprağa bağlıdır. Taşra hayatına yani cihaza yön veren politikanın toprak ve pazar oluşu da aslında oldukça açıktır. Geçimlerini topraktan sağladıkları için taşralıların hayatı toprağa bağlıdır: “...büyük pirinç tarlaları, su zamanı gelmeden çok evvel kiralaniyor ve bütün bunların olabilmesi için, akisleri kasabanın dışına taşmayan küçük, olduğu yerde kalan mahalli krizler hazırlanıyor... Hülâsa bütün bu hayat makinesi harekete getiriliyordu.” (s. 82) Taşralı, hayatını sürdürebilmek için toprağa gereksinim duyar. İşte bu noktada toprak da ona yön verir. Taşralının, hayatını devam ettirebilmesi için toprağın getirdiği politikaya yani düzene uyması gerekir.

Değişim, hikâyede önemli bir yer tutar. Emin Bey ve Süleyman değişimi yaşayan kişilerdir. Onların değişimi yaşamalarının dışında ortak bir paydaları daha vardır ki o da ikisinin de değişiminin mekân değişikliği ile başlamasıdır.

Anlatıcı, mekânın (toprak) taşralılar üzerindeki etkisini söylemişti. Emin Bey ve Süleyman üstündeki etkisini de hikâyeyi inceleyerek bulmaya çalışacağız.

Emin Bey, taşra yolculuğundan sonra değişir. Süleyman da babasını bulduktan sonra şehirdeki evinden çıkar: “Şehirdeki evden çıktım.” (s. 90) ve taşraya yerleşir ve böylelikle taşra hayatını benimsemiş olur. Dolayısıyla, taşralılara düzen getiren toprak, Emin Bey ve Süleyman’ı değiştirmiş ve düzenlerini bozmuştur.

3. ACIBADEM'DEKİ KÖŞK

Sani Bey emekli bir çarkçıbaşısıdır. Akrabadan zengin bir hanımla evlenmiştir ve Acıbadem'deki köşkte oldukça rahat bir şekilde yaşamaktadır. Sani Bey; bilimsel çalışmalara düşkün, araştırmacı bir kişiliğe sahiptir. Vaktinin büyük bir çoğunluğunu, köşkteki atölyesinde sözde bilimsel çalışmalarına ayırmaktadır. Bu bilimsel çalışmalar arasında evdeki diğer odalara açılan dolaplar ve merdivenler, gusulhaneye eklediği vazifesinden başka her şeyi yapan bir ısıtma sistemi ve son olarak da dört tekerlekli bir bisiklet vardır. Verdiği bütün maddi zararları bir kenara bırakırsak Sani Bey en büyük zararı kendisine vermiştir. Kendi icadı olan ısıtma sistemi onun feci bir şekilde ölümüne neden olmuştur. Ancak o yine de yaptığı işin doğruluğuna olan iman derecesindeki güveni neticesinde yüzünde mutlu ifadeyle ölmüştür.

3.1. ANLATICI

Acıbadem'deki Köşk hikâyesindeki anlatıcı tipi 'benöyküsel anlatıcı'dır. Anlatıcı, hayatını etkileyen büyük dayısını ve onunla ilişkili olarak hayatına giren diğer unsurları anlatmıştır. Anlatımda, önce anlatılacak unsurların fiziksel yapısı ya da dış görünüşleri verilmiş daha sonra da kişilikleri ve içyapısı hakkında bilgi verme yolu seçilmiştir. Yani dıştan içe doğru bir bakış söz konusudur. Bu bakış, okuyuculara kişileri zihinlerinde canlandırma kolaylığı sağlar. Örneğin; hikâyenin iki önemli unsuru olan Sani Bey ve ev, yukarıda belirttiğimiz gibi önce fiziksel yapısı sonra da içyapısı verilerek anlatılmıştır: "Sani Bey orta boylu, ben tanıdığım zaman kır sakallı, geniş, atletik vücutlu, mavi gözlü bir adamdı." (s. 95) Çerçeve çizildikten sonra ayrıntılar hikâyenin içyapısını doldurmaya başlıyor. Yani okuyucu Sani Beyin fiziksel özelliklerini daha hikâyenin başında öğreniyor; ancak kişiliğini hikâyenin tamamını okuduktan sonra kavrayabiliyor. Anlatıcı, okuyucuya sadece fiziksel özellikleri ve kişilikleri vermekle yetinmez. Olaylar ve kişiler hakkında sorular sorarak, okuyucuyu hikâye hakkında düşündürüp böylece onu hikâyenin içine çekmeyi amaçlar. Bu soruların, hikâyenin başlangıç aşamasında (3. safha) yoğunlaşması yukarıdaki söylenenleri kanıtlar niteliktedir. Amaç okuyucuyu hikâyeye çekmektir. Soruların hiçbirinin cevabı verilmemiştir. Bu ise hem hikâyedeki gerilimi son ana kadar canlı tutmuştur hem de

okuyucunun cevapsız soruları kendi düşüncelerine göre kurgulaması imkânını sağlamıştır.

Anlatıcının özellikleri incelendiğinde dikkati çeken diğer önemli nokta da onun hikâyenin içine yerleştirdiği yorumlardır. Bu yorumların tamamına yakını öykü zamanından sonra yapılmıştır. Özellikle Sani Bey için söylediği şu sözler hikâyenin üstüne kurulduğu fikri ortaya koyar: “...hülasa herkese benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak meziyetlerinden -ki hayatta muvaffakiyetin en büyük şartlarından olsa gerekir- mahrumsam, bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.” (s. 100)

Bu cümlelerden şunlar çıkarılabilir: Öncelikle anlatıcı öyküleme zamanındaki durumundan annesinin dayısını veya onun icadı olan gusülhaneyi sorumlu tutmaktadır. Dolayısıyla bu hikâye, anlatıcının hayatını etkileyen unsurlar üzerine kurulmuştur. Anlatıcı, çocukluğunu tahlil eder. Bunu ise içinde bulunduğu ruh halini açıklamak için yapar: “Eğer dostlarım beni ciddi bulmuyorlarsa, olur olmaz gülmemi ayıplıyorlarsa... Bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.” (s. 100) Bu sözler de yukarıdaki yargıyı doğrulamaktadır.

Anlatıcı, hayatta muvaffak olmanın iki önemli şartının bulunduğunu düşünür: “Herkes benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak.” Bu meziyetlerden mahrum oluşuna da annesinin dayısı veya gusülhanenin sebep olduğunu düşünmektedir. Anlatıcının, burada gerçek mesulü yani Sani Beyi doğrudan itham etmeye yanaşmaması dolaylı yolları kullanması ilginç bir noktadır. Zaten hikâyenin içinde de buna benzer bir durum hakimdir. Sani Bey yaptığı hiçbir olumsuz davranıştan dolayı suçlanmaz. Bu da onun hatalarının devamına neden olur. Aslında bu yolla yani yaptığı yanlışlara olağanüstü tahammül gösterilerek Sani Beyin yanlışlarının okuyucunun gözüne daha çok göze çarpması sağlanmış ve dönemin erkek kimliği okuyucuya biraz da abartılı bir örnek verilmeyle çalışılmıştır.

Anlatıcının, Sani Beyi tek mesul olarak göstermekten çekinmesinin sebebi: ‘dünyanın en iyi insan’ı olarak gördüğü Sani Beyin bütün olumsuzluklarına karşın, çevresindeki bütün insanlardan daha mesut olmayı başarmış olmasıdır. Sani bey başarısızdır ve bu

başarısızlıkları anlatıcıyı derinden etkilemiştir; ama Sani Bey mesut yaşamış ve mesut ölmüştür. Bu yönü, anlatıcının onu olumsuz görmesine engeldir: “Sani Bey gördüğüm insanlar içinde mesut olmak çaresini bilen tek adamdı ve dehasına imanı içinde bütün beyhude çalışmalarına, ev halkını kuru tahtaya indiren israflarına, budalalıklarına rağmen çok mesut öldü.” (s. 108) Bu adeta gizli bir mesajdır: Hayatta başarılı olmak önemlidir; ancak mesut olmak daha önemlidir.

Bu bölümde yapacağımız diğer bir çalışma da anlatıcının yaptığı erken anlatımlardır:

ERKEN ANLATIMLAR

Acıbadem’deki Köşk hikâyesinde, erken anlatımlar yoluyla hem okuyucunun dikkati hikâyede gerçekleşecek olaya çekilerek bir çeşit hazırlık evresi oluşturulmuş hem de bu küçük ipuçları sayesinde daha sonra anlatılacakların merak edilmesi sağlanmıştır. Acıbadem’deki Köşk hikâyesinde dikkati çeken erken anlatımların en önemlileri kişilerin isimleriyle yapılan erken anlatımlardır.

Hikâyenin başkişinin adı önemli bir erken anlatım olarak gösterilebilir. Sani, ikinci demektir, Sani Beyin icatları aslında daha önce icat edilmiştir, bunlar bir yenilik değildir. Anlatıcıya göre Sani Bey bu icatların **ikinci** kâşifidir: “Filhakika dayım at arabasının, Mezopotamya’da oturanların bundan 6000 sene evvel bildikleri bu mühim icadın ikinci kâşifidir.” (s. 105)

Sani Beyin araba atının ismi de erken anlatım sayılabilir. Derviş ismi, bu atın hikâyedeki karakterini tamamen yansıtır: “Büyük dayımın bu tek araba atı, attan insana doğru olan tekâmülünün yarı yolunda –yani bir at uzviyeti içinde mahsup insan psikolojisiyle- kaldığı için çok muzdaripti. İnsan sohbetine bayılır, insandan ayrı kaldıkça mahzunlaşırdı. Evin bütün işleri onun yanında görülürdü” (s. 96)

Hikâyenin ilk sayfasındaki şu sözler de, okuyucuyu hikâyeye hazırlar ve ilerleyen sayfalarda anlatılacak gariplikleri okuyucuya sezdirir: “Dışarıdan yaşıtı olan ikinci Hamid devri köşklerinden hiç fark edilmeyen bu zarif köşke adım atar atmaz garabetler birbiri peşinde sıralanırdı.” (s. 95) Yaşıtlarından farklı olan sadece köşk değildir. Sani

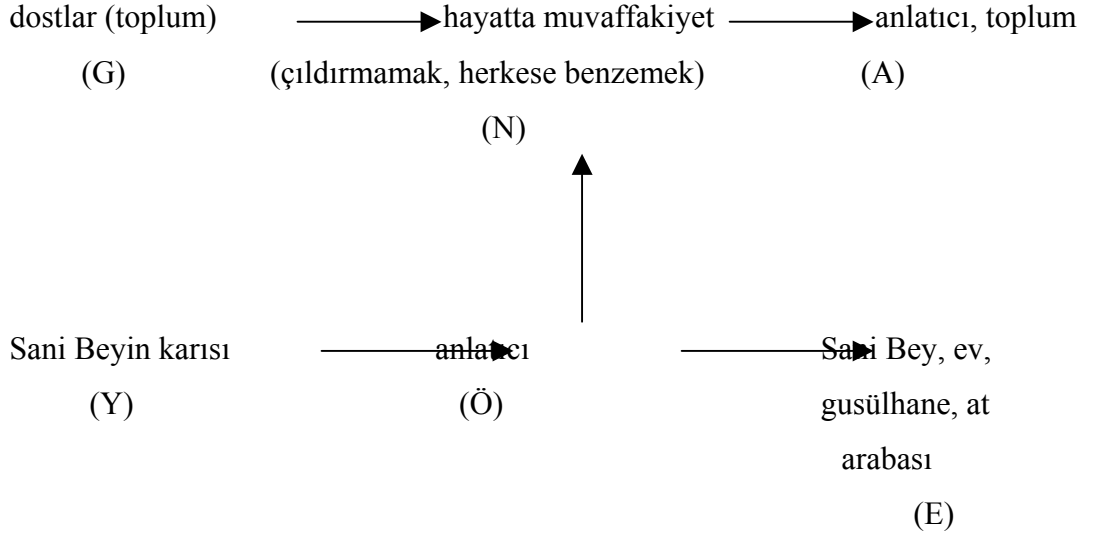
Bey, Sani Beyin karısı ve Derviş de çevresindekilerden farklıdır. Zaten anlatıcı da gariplik değil de bu kelimenin çoğulu olan garabetleri kullanarak erken anlatım yoluyla okuyucuya hikâyenin devamında olacakları sezdirmiştir.

DÖNÜŞÜMLER

Hikâye, başta da söylediğimiz gibi benöyküsel anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Anlatıcı hikâyede nasıl değiştiğini ve kendisini değiştiren unsurları anlatmıştır.

Acıbadem'deki Köşk hikâyesi, dönüşüme uğramış bir (anlatıcı) tarafından dönüştürücü unsurların (Sani Bey, ev, gusülhane) ve dönüşümün anlatıldığı bir hikâyedir.

Ev, gusülhane ve Sani Bey. Bu üçü anlatıcıyı değiştiren dönüştürücü öğelerdir. Anlatıcıyı asıl etkileyenin Sani Bey olduğu ortadadır. Diğer dönüştürücüler Sani Beyin icadıdır. Dolayısıyla; anlatıcı ve Sani Bey ilişkisi (bağıntı) hikâyenin temel ilişkisidir. Bu ilişkiyi şu eyleyensel örnekçeyle şema haline getirebiliriz:



Anlatıcı, açık bir şekilde söylemese de onu hayatta başarılı olma isteğine yönelten ‘dostlarım’ diyerek bahsettiği insanlardır; yani çevresidir, toplumdur. Sani Beyin karısı, yardımcı unsurdur; ancak o da doğrudan etkilemez. Sani Beyin gusülhanesinin yanına yaptırdığı ocak, anlatıcıyı etkiler ve ona şu sözleri söyler: “yengem gusülhanenin acayip huyunu akliselimi ile tashih etmiştir.” (s. 104)

3.2. KİŞİLER

Hikâyenin kişi kadrosu oldukça sınırlıdır. Anlatıcı, bu sayede asıl anlatmak istediği yani Sani Bey üzerinde yoğunlaşabilmiştir. Düşüncelerin eylemlerden ön planda tutulduğu hikâyede, kişi kadrosunun bu denli sınırlı tutulması hikâyenin aktarılışını kolaylaştırır. Bu sayede hem okuyucunun dikkati dağıtılmamış olur hem de verilmek istenen mesaj daha kolay verilmiş olur. Bununla birlikte hikâyede Sani Bey ve Derviş dışındaki kişilerin adeta dekor olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Anlatıcının diğer kişiler hakkında ayrıntılı bilgi vermeyişi bu fikri kanıtlayan bir gösterge olarak da kabul edilebilir.

Hikâyedeki kişiler anlatıcı tarafından ‘ev halkı’ ve ‘evden olmayanlar’ şeklinde ikiye ayrılmıştır. Anlatıcı, evden olmayanlar üstünde hemen hemen hiç durmaz, onları ev halkının garipliklerini okuyucuya daha kolay gösterebilmek ve ev halkının evden olmayanlardan farklarının gösterebilmek için kullanır. Örneğin; anlatıcının söylediği şu sözler evden olanlarla olmayanlar arasındaki farklılıklara işaret eder: “Eğer dostlarım beni ciddi bulmuyorlarsa, olur olmaz gülmemi ayıplıyorlarsa, yahut kendilerini o kadar heyecanlandıran, büyük ümitlere kaptıran işlerde soğuk durduğumdan şikâyet ediyorlarsa, hülâsa herkese benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak meziyetlerinden -ki hayatta muvaffakiyetin en büyük şartlarında olsa gerektirmahrumsam, bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.” (s. 99–100)

Anlatıcı, ev halkından iki kişinin özelliklerinden bahsetmiştir. Bunlar: Sani Bey ve Sani Beyin atı Derviş’tir. Diğer kişiler bir iki cümleyle geçirilmiştir ki onları da şöyle sıralayabiliriz: Sani Beyin karısı, Kerim Ağa, Aşçı, Raci, anlatıcının annesi ve babası (Hayri Bey).

Anlatıcının annesi ve babası yerine Sani Bey ve Derviş’i anlatmasının iki sebebi vardır: Birincisi her ikisinin de çevrelerinden farklı olmaları; ikincisi ise anlatıcının hayatında büyük etkilerinin olmasıdır. Ancak ikinci sebebin yani anlatıcının hayatını etkileyişlerinin temelinde de yine Sani Bey ve Derviş’in farklı oluşları vardır. Sani Bey ve Derviş’in, anlatıcı üzerindeki etkilerini “Anlatıcı” başlığı altında izah edilmiştir.

Sani Bey, hikâyenin en önemli kişisidir. Bütün hikâye onun etrafında gelişir ve ölümünün anlatılmasıyla da son bulur.

Anlatıcı, ilk önce Sani Beyin fiziksel özelliklerini okuyucuya verir: “Sani Bey orta boylu, ben tanıdığım zaman kır sakallı, geniş, atletik vücutlu, mavi gözlü bir adamdı.” (s. 95) Daha sonra da hikâyenin içinde, kişilik özelliklerini parça parça ortaya koyar. Kişilik özellikleri hikâyenin içine sindirilmiş olmasına rağmen fiziksel özellikler bir bütün olarak daha hikâyenin başlangıcında okuyucuya sunulmuştur. Bunun sebebi ise anlatıcının asıl vermek istediği ve gerek kendisi gerekse hikâyesi için önemli olan kısmın Sani Beyin karakter özellikleri olmasıdır.

Dikkat edilirse anlatıcı, aynı bakış açısını (dıştan içe) ev için de kullanmıştır. Bu da bize ikisi arasında paralellik kurma imkânı verir.

Sani Bey, çevresindeki herkesten ve yaşlılarından farklı bir yapıya sahip garip bir insandır. Anlatıcının kır sakallı tasvirinden yola çıkarak Sani Beyin orta yaşın üstünde olduğunu düşünebiliriz. Ancak o, çocuksu bir karaktere sahiptir. Hatta anlatıcı: “Sevgili dayıcığım, beraber oynasak olmaz mı?” (s. 99) demekten kendisini zor alır. Bu çocuksu karaktere rağmen evdeki herkes ondan çok korkar: “Çünkü dayımın bütün ev halkını titreten o korkunç hiddetlerinden birini coşturabildim.” (s.99)

Zıtlıklar ve tezatlar, Sani Beyin hem kişiliğine hem de sahip olduklarına hâkimdir. O, evin kapılarının kilitlenmesine özen gösterir; ama yangın merdiveninin penceresini daima açık bırakır. Hırsızdan ve sokaktan gelebilecek her şeyden çekindiği halde mutfak kapısının gece gündüz açık kalmasına göz yumar.

Dikkat edilirse Sani Beyin sahip olduğu her varlık diğerlerinden farklıdır, gariptir. Hikâyedeki diğer önemli kişi Derviş de kendi cinsinden yani diğer atlardan oldukça farklıdır: “Büyük dayımın bu tek araba atı, attan insana doğru olan tekâmülünün yarı yolunda -yani bir at uzviyeti içinde mahpus insan psikolojisiyle- kaldığı için çok muzdaripti.” (s. 96)

Sani Beyin karısı da çok farklı bir kişiliğe sahiptir: “ ...dünyanın en iyi insanları olan bu karı koca -akrabasından zengin bir kızla evlenmişti- ...o zaman İstanbul’un en garip, en güldürücü ve bilhassa bir çocuk için en eğlenceli hayatını kurmuşlardı.” (s. 95) Dikkat edilirse karısının da Sani Beyin bazı özelliklerini taşıdığı görülür: “Onun da inşaat merakı olduğu için yanı başında bir ocak yaptırmıştı.” (s. 104)

Hikâyede, Sani Beyin karısı üzerinde durulmayışının sebebini daha önce söylemiştik. Anlatıcı Derviş’i de Sani Beye kıyasla oldukça az anlatmıştır. Bunun sebebi evdeki herkes ve her şey üzerinde etkili olan asıl kişinin Sani Bey oluşudur.

Bu bölümde, bir Eyleyenler örnekçisi hazırlarsak hikâyedeki kişileri ve diğer unsurları etkileyen eylemleri rahatça görebiliriz:

EYLEYENLER	KİŞİLER	İŞLEVLER
Sani Bey	anlatıcı	ciddiyetsizlik, soğukluk, farklılık, çılgınlık.
gusülhane		
gusülhane	ev ahalisi	gülmek, İstanbul evlerinin kasvetli havasının kayboluşu.
Ev	anlatıcı	korku, zihni tecessüs
	evden olmayanlar	güçlük

Eyleyenler örnekçesine baktığımızda açıkça görürüz ki temel eyleyen Sani Beydir. Gusülhanenin ve evin mimarı odur çünkü. Sani Beyden etkilenenlerin başında da anlatıcı gelir. Anlatıcı, bu hikâyede hayatına büyük tesiri olan dayısını anlatmıştır.

Anlatıcı olarak incelendiğinde onun, olayların gidişatına herhangi bir etkisinin olmadığı, küçük bir çocuk olmasının da etkisiyle sadece olaylara tanıklık ettiği ve kişilerden, olaylardan etkilendiği söyletebilir. Tabii ki, tanıklık ettiği bu hayattan (Sani Beyin hayatı) kendisine ders çıkardığı da burada belirtilmelidir.

Anlatıcının oluşuyla ilgili söylenebilecek en önemli nokta onun kendi hayatını safhalara ayırışıyla ilgilidir. Anlatıcı, zihnî hayatını üç safhaya ayırmıştır:

1. Safha: Hikâyenin başlangıç kısmında verilmiştir. Bu safhanın zamanı hakkında verilen bilgide belirgin bir tarih yoktur. ‘İkinci Hamid’ devri olduğu söylenir o kadar. Bu safha anlatıcının çocukluk yıllarını kapsar. Anlatıcı bu yılları şöyle anlatır: “...çocuk muhayyilemi bir sarhoşluk gibi saran ilk korku ürpertilerini, o her şeyin kendiliğinden bir masal olduğu anları tartıştım.” (s. 96) Bu safha için önemli noktalardan biri de anlatıcının kurduğu hikâyelerdir: “...kendimi sonu bu aynalardan birinin içinde kaybolmağa benzeyen hülyalara bıraktım.” (s. 96) Hayaller, anlatıcıyı bulunduğu ortamdan, bulunduğu yerden uzaklaştırır. Anlatıcı, hayal kurarak ya kaybolduğunu ya da masallar âleminde olduğunu düşünür. Her iki durumda da anlatıcı, bulunduğu mekândan ve zamandan kendisini soyutlamıştır. Bu hayal dünyasının kapısını ise aynalar açar: “...aynalara bakarak kendime masallar uydururdum. “... aynalardan birinin içinde kaybolmağa benzer hülyalar...” (s. 96) Burada şunu söylenebilir ki: Aynalar, anlatıcı için, başka bir âleme yani hayal âlemine açılan birer kapıdır.

Bu bölüm oldukça kısa tutulmuştur. Bunun sebebi ise anlatıcının evi ve içindekileri tanıyışının diğer safhalarda gerçekleşmesidir.

2. Safha: Bu safha, birinci safhaya göre daha uzundur. Ancak hikâyenin çoğunluğunu 3. safha kaplar. Buradaki uzunluk ölçümüz, sayfa ya da paragraf sayısıdır. Bu safhayı incelerken karşımıza çıkan ilk önemli nokta anlatıcının verdiği tarihtir: 1907–1908. Bir önceki safhada hikâyenin İkinci Hamid devrinde geçtiğini öğrenen okuyucu, bu safhada aldığı tarihlerle öykü zamanının çizgilerini zihninde biraz daha belirginleştirmiş olur. Bu safha diğerine göre daha açıktır. Anlatıcı, bu safhada, okuyucunun karşısına daha çok bilgiyle çıkar. Bunun nedenini de okuyucuya artık yaşının ilerlemesiyle açıklar: “Yaşım biraz ilerleyip de müphem ürpermelerin yerine bilmek ve anlamak zevkini ister istemez duyduğum zaman, bu evin hayatımdaki rolü de beraberce değişti.” (s. 96) Bu safhada gördüğümüz önemli bir nokta da anlatıcının zihni hayatını üç safhaya ayırırken evi kullanmasıdır. Yani anlatıcı, bu safhaları, ev ile olan ilişkisine göre belirlemiştir: “İşte her düşüncenin esası olan, niçin, neden ve nasıl? Gibi suallerle ben bu evde ve onunla karşılaştım. Bu yüzdendir ki düşüncem hiçbir zaman metafizik problemlerde gecikmedi.” (s. 97) “Görülüyor ki bende zihni tecessüsün mekânizması sadece bu evin etrafında işliyordu.” (s. 97) Evin, kişiler üstünde olan etkisi “mekân” başlığında

değerlendirileceği için burada anlatıcının, bu safhaları eve göre belirlediğini söylemekle yetiniyoruz.

Bu safhayla ilgili söylenebilecek son nokta, anlatıcının ‘bilmek ve anlamak zevkini’ tatmasıyla ilgili bir sonuç olarak ortaya çıkan bir dizi sorudur. Soruların tamamı ev ile ilgilidir. Ev, anlatıcının hem hayal dünyasını geliştirmiş (1. safha) hem de zihni hayatının işleyişini düzenlemiştir (2. safha).

3. Safha: İlk iki safhayı yaklaşık beş sayfada anlatan anlatıcı, üçüncü safhayı dokuz sayfada anlatmıştır. İlk iki safhada ev ve evin gariplikleri anlatılırken bu safhada Sani Bey ve onun icatları (gusülhane ve at arabası) anlatılmıştır. Anlatıcının bu safhayı daha ayrıntılı ve uzun tutmasının sebebi; Sani Beyin ve onun icadı olan gusülhanenin anlatıcının hayatı üzerindeki büyük etkisidir. Anlatıcı, hayatta başarılı olmanın iki şartı olduğunu düşünür: “...herkese benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak...” (s. 100) işte bu iki meziyetten mahrum olduğunu düşünen anlatıcı, bunun mesulü olarak Sami Beyi ve gusülhaneyi görür. Hikâyede de kendisini derinden etkileyen bu unsurları anlatır. Burada, anlatıcının, gerek Sani Bey gerek onun icatları gerekse hayat hakkındaki yorumlarıyla da karşılaşılır.

Anlatıcı, ilk safhayla ilgili çoğunlukla hislerini aktarmışken, ikinci safhayla ilgiliyse daha çok bilmek ve anlamak isteğini aktarmıştır. Üçüncü safhada ise artık anlatıcı her şeyin farkına varmıştır. Bu farkında oluşla birlikte hayatı ve çevresindekileri yorumlamış, hikâyenin içindeki yerini almıştır. Asıl aktarılmak istenen de bu üçüncü safhadır. Anlatıcı, bu amacı için hikâyeyi bir dekor olarak kullanmıştır.

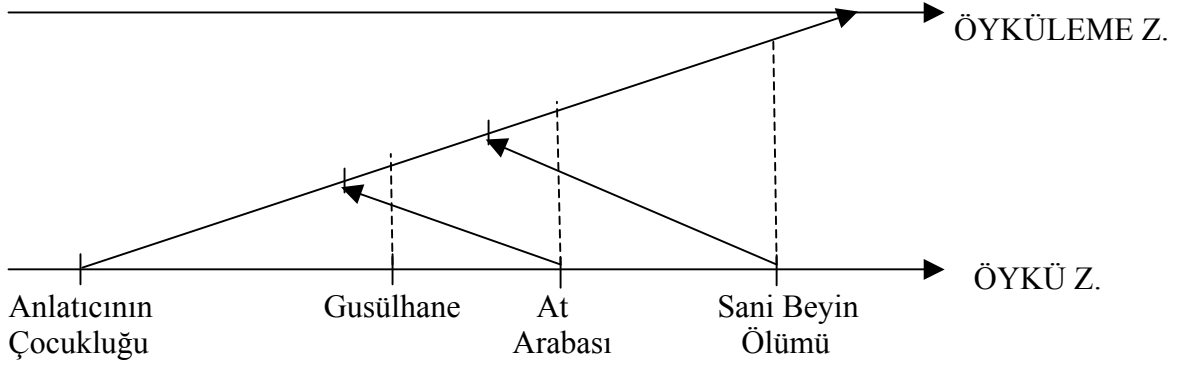
3.3. ZAMAN

Hikâyenin zamanıyla ilgili öncelikle şu söylenebilir: Anlatıcı, olayları öykü zamanındaki sırasıyla anlatmıştır. Anlatılanlar, parça parça hatırlatmalar şeklinde değildir. Bir bütün halinde ve çocukluktan Sani Beyin ölümüne kadar uzanır.

Anlatıcı, öykü zamanıyla ilgili ilk ipucunu şu cümlelerle verir: “Dışarıdan yaşıtı olan ikinci Hamid devri...” (s. 95) Oldukça geniş bir zaman dilimini içine alan bu ilk ipucunu anlatıcı bilinçli olarak seçmiştir. Kesin bir tarihin olmayışı, anlatıcının hikâyenin başlarında sağlamak istediği belirsiz ortamın oluşumuna katkıda bulunur. Belirsizlik, okuyucuyu çekmek ve merak uyandırmak için kullanılmıştır. Anlattığı tarihlerde çocuk olması ve birçok şeyi hatırlayamayacak oluşu da yukarıda anlattığımız belirsizliğin mantıklı bir sebebi olarak gösterilmiştir. Böylece hikâyede uzun bir zaman dilimine dağılması muhtemel unsurlar arasında seçim yapılmış ve gereksiz uzatmanın önüne geçilmiştir.

Anlatıcı, yaşının biraz daha ilerlediği zaman dilimini anlatmaya başladığında da ilk tarihleri verir: “1907–1908” (s. 96) Anlatıcının verdiği ikinci tarih: “1911 senelerinde idi.” (s. 105) dir. Bu iki tarihin dışında, tarih bildiren bir ifade yoktur. Bu tarihlerin verilmiş sebebi ise anlatıcının hayatındaki değişimlerin, bu tarihlere denk gelmesidir. Birinci tarih için anlatıcı şu sözleri söyler: “...bilmek ve anlamak zevkini ister istemez duyduğum zaman, bu evin hayatımdaki rolü de beraberce değişti.” (s. 96) İkinci tarih ise; Sani Beyin at arabasını yani en büyük keşfini yaptığı yıllara denk gelir. Ancak iki tarih de yaklaşıktır. Anlatıcı, böylece zamanda belirsizliği sağlamıştır.

Bu bölümde üzerinde duracağımız bir diğer özellik de anlatıcı başlığı altında belirtilen zaman sıçramalarıdır. Anlatıcı, anlatımın sıralanışını bozup, daha sonra anlatacağı bir olay ya da hakkında ileriye yönelik bilgi verdikten sonra anlatıma kaldığı yerden devam etmiştir. Bu durumun sebepleri ve örnekleri anlatıcı başlığında belirtilmişti. Buna göre hikâyenin zaman şeması da şöyle olacaktır:



Buna göre, gusülhanenin yapılışı, at arabasının yapılışına göre öykü zamanında daha öncedir. Ancak anlatıcı öyküleme zamanına olayları aktarırken at arabasından, daha önce bahseder. Aynı durum Sani Beyin ölümü için de geçerlidir. Öykü zamanında at arabasının yapılışı Sani Beyin ölümünden öncedir. Ama öyküleme zamanına aktarılırken Sani Beyin ölümünden bahsedildikten sonra at arabasının yapılışı anlatılır.

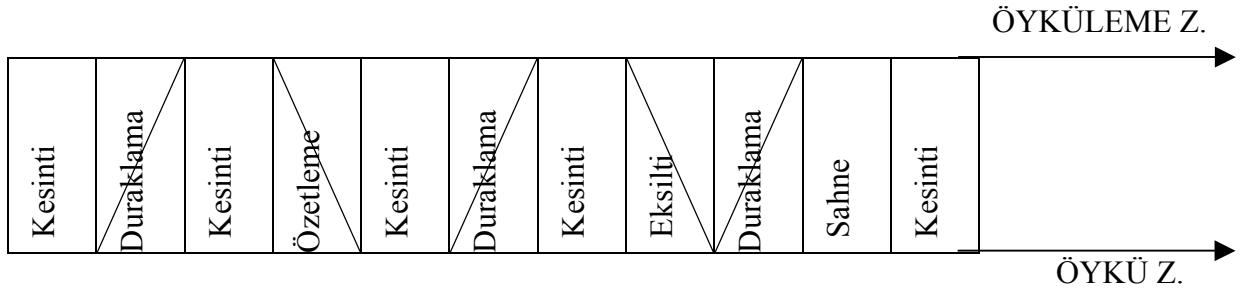
Hikâyenin ritmini incelediğimizde, anlatıcının hikâyeye kesintiyle başladığı görülür. Anlatıcı, asıl önem verdiği kısımları bir an önce anlatmak ve okuyucuya gereksiz bilgi vermemek için çocukluğu ile ilgili kısımları hızlandırarak anlatmıştır. Hikâyenin bu şekilde başlayışı okuyucuyu sıkamaz ve onu hikâyeye çeker. Anlatıcı, bu bölümde çocukluğu ve ev hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. Ayrıca hikâyenin sonuna kadar cevaplanmayacak sorular sorarak okuyucuyu meraklandırır.

Kesintiden sonra duraklama bölümü gelir. Bu bölümde evin gariplikleri üstünde durulmuştur. Kesinti bölümünde; anlatıcı, dayısı ve gusülhane hakkındaki görüşlerini söylemiştir. Bu iki unsurun kendisini nasıl etkilediğini de bu bölümde anlatmıştır. Özetleme bölümünde ise gusülhane hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Kesinti Sani Beyin yazdığı risale hakkında hem bilgi verilmiş hem de okuyucuya anlatıcının yorumları aktarılmıştır. Duraklama; gusülhane ayrıntılı bir biçimde anlatılmıştır.

Kesinti; anlatıcı gusülhane hakkında yorumlarını, görüşlerini vermiştir. Eksilti; anlatıcı, dayısının öldüğü zamana sıçramıştır. Duraklama; anlatıcı, at arabasının ortaya çıkışını ayrıntılı bir biçimde ve tarih vererek anlatmıştır.

Sahne; kişilerin söyleşimlerinin yer aldığı tek bölümdür. Hikâyenin sonuna doğru ortaya çıkmıştır.

Kesinti; anlatıcının, Sani Bey ve hayat hakkındaki görüşlerini söylediği, hikâyenin ana fikrinin gizlendiği bölümdür.



Anlatının ritmiyle ilgili hazırlanan bu şema da şöyle açıklanabilir: Dikkat edilirse ‘kesinti’ en sık karşımıza çıkan ritmik unsurdur. Bu da anlatıcının sıkça hikâyeyi bölerek görüşlerini ve hikâyenin içindeki varlığını okuyucuya hissettirmek istediğini göstermektedir. Amaç, bir hikâye anlatmaktan ziyade, hayat hakkındaki görüşlerini anlatmaktır. Anlatıcı, bunun için bu kadar sıklıkla karşımıza çıkar.

Duraklamalarda ise sıklıktan çok dikkatimizi çeken duraklama anında anlatılanlar olur. Üç duraklama yapılmış; ilkinde ev, ikincisinde gusülhane, üçüncüsünde ise at arabası ayrıntılı bir biçimde anlatılmıştır. Dikkat edilirse hikâyenin en önemli olan Sani Bey bir duraklama sebebi olmamıştır. Bunun nedeni, anlatıcının, onu hikâyeyi durdurarak anlatmak yerine hikâyenin akışı içinde hikâyeye sindirerek anlatmayı seçmesidir. Anlatıcı, Sani Beyi yaşadığı mekânla birlikte anlatmıştır: “Akliselim insanın en tabii malikânesidir.” (s. 104)

Anlatıcı, olayları aktarırken öykü zamanındaki sıralanışı esas alır. Ancak iki noktada anlatıcı, zaman sıçraması diyeceğimiz bir yöntemle daha sonra anlatacakları hakkında bilgi verir: Birincisinde anlatıcı, gusülhaneyi anlatmadan önce at arabasından yani en son anlatacağı unsurdan bahseder: “Çünkü dayım hakiki icat dehasıyla doğmuştu ve onun çalışkan hayatı hakikaten şimdiye kadar kimseye nasip olmayan büyük, emsalsiz bir keşifle taşlanmıştır. Fakat bu keşiften en sonunda bahsedeceğim, şimdi gusülhaneyi

anlatayım.” (s. 99) İkincisinde ise; en son anlatacağı olaydan yani dayısının ölümünden bahseder: “Üçüncüsünde ise heyhat, zavallı dayımızın yarı cansız cesedini oradan çıkardık.” (s. 105) Zamanından önce yapılan bu iki anlatımın anlatıcının hayatını etkileyen hikâyenin önemli noktaları oluşu bize bunun bir tesadüf olmadığını düşündürür. Gerçekten de anlatıcı okuyucuda merak uyandırmak ve onu hikâyeye çekmek için bu yolu izlemiştir. Aslında hikâyenin başlangıcında da buna benzer bir durum söz konusudur. Anlatıcı: “Acıbademdeki köşkün hayatımın her safhasında açık bir tesiri vardır. (s. 95) demiş; ancak hemen bu tesirden bahsetmek yerine dayısını ve Derviş’i anlatmış böylece yukarıda belirtilen amacına ulaşmıştır.

3.4. MEKÂN

Mekân, bu hikâyenin ana fikrini kaplayan en büyük göstergedir. Mekân, içinde yaşayan insanların kişiliklerini yansıtacak şekilde verilmiş böylece de somutlaştırma tekniğiyle kişilikleri okuyucunun zihninde daha açık bir şekilde canlandırılmıştır. Bunun yanında yaşanılan mekânın, kişilikler üstünde ne kadar etkili olduğu da bu hikâyede anlatılmaya çalışılanlar arasındadır.

Bu hükümleri, hikâyenin içinden parçalarla desteklemek gerekir: Anlatıcı, ev hakkındaki sorularını sıraladıktan sonra şu sözleri söyler: “Bunlar sadece bir takım küçük merakların ilavesi değildi. Evin mimarisine bile geçmişti.” (s. 97) Hikâyenin henüz başlangıcında söylenen bu söz bize anlatıcının, mekânla onun içinde yaşayan insanlar arasında nasıl bir ilişki kurduğunu gösterir niteliktedir. “Aklıselim insanın en tabii malikânesidir.” (s. 104) Bu cümle de aynı doğrultuda düşünülebilir ve yukarıdaki hükümlerin doğruluğunu kanıtlar.

Hikâyenin adının ve ilk cümlesinin mekânla ilgili oluşu anlatıcının mekâna verdiği önemin göstergesidir. “Acıbademdeki köşkün hayatımın her safhasında açık bir tesiri vardır... Benim de düşünce tarzıma, mizacıma tesir etmiş.” (s. 95) İşte bu cümlelerle başlayan hikâyede, anlatıcı, hem mekânın kendi üstündeki etkisini hem de Sani Beyin kişiliğinin köşke yansıyışını ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır.

Anlatıcı ve hikâye için oldukça önemli bir yere sahip olan bu köşkün yapısıyla ilgili şunlar söylenebilir: Dışarıdan bakıldığında köşk, diğer köşklere farksızdır; ancak içine girildiğinde hiç de öyle olmadığı anlaşılır: “Dışarıdan yaşattı olan ikinci Hamid devri köşklere hiç fark edilmeyen bu zarif köşke adım atar atmaz garabetler birbiri peşinde sıralanırdı.” (s. 95) Anlatıcının garabetler yani gariplikler kelimesiyle özetlediği bu farklılıkların tamamı köşkün sahibi Sani Beyden kaynaklanmaktadır. Sani Beyin kişiliği köşkün mimarisine yansımıştır: “Evin mimarisine bile geçmişti.” (s. 97) Köşkü, yaşattı diğer köşklere farklı kılmıştır. Burada şu söylenebilir: Sani Beyin kişiliği nasıl pek çok tezat taşıyorsa, bu köşk de pek çok tezat ya da hikâyedeki adıyla gariplik taşımaktadır. Köşk, Sani Beyin kişiliğinin yansımasıdır. “O zaman anladım ki bu evin serbest dolaşılacak yerleri, şimdiki tabiriyle memnu mıntıkları, bir bilmeceye

benzeyen kapı ve kilitleri, girip çıkmak için rahatsız edici güçlükleri ve heyhat hâlâ akıl erdiremediğim bir tezatla, bu güçlükleri karşılayan bir yığın da kolaylıkları vardı.” (s. 97) Anlatıcı, köşkün yapısına hâkim olan tezatları bu sözlerin devamında ayrıntılı bir biçimde yazmıştır. Evdeki tezatları karşıtlık tablosu ile gösterebiliriz:

PARLAKLIK	KOYULUK	GÜÇLÜKLER	KOLAYLIKLAR
Bol aynalı, yaldızlı ve kordonlu odalar. Süslü, yaldız zırlı, tahtası fevkalade cilalı.	Ağır, koyu perdeler. Büyük ağır gölgeli.	Kapılar kilitli	Yangın penceresi açık
		Kilit ve sürgüler	Anahtarları uymuyor
		Kafes içindeki merdiven ve kapılar	Dolapların içindeki merdivenler
		Memnu mıntıkalar	Serbest dolaşılacak yerler

Mekân başlığında üzerinde durulacak bir diğer nokta da Evin herkese memnu mıntıkları...dır. Acıbadem'deki köşkte iki memnu mıntıkaya yani yasak bölge vardır. Bunlardan birincisi Sani Beyin çalışma atölyesi, diğeri ise henüz tamamlanmamış olan gusülhanedir. Sani Bey'e göre "...işleyen insan kafasının üç büyük gayesi vardı: icat, ıslah, tadil.” (s. 101) İşte Sani Beyin kişiliğinin yansıması olarak düşündüğümüz bu evin içindeki memnu mıntıklar bu üç gayenin somutlaşmış halidir. Yani anlatıcı, nasıl Sani Beyin kişiliğini eve yansıtarak okuyucunun gözünde bir nevi canlandırmayı başarmışsa burada da bu üç gayeyi atölye ve gusülhaneye yansıtarak soyut durumların somutlaşmasını sağlamıştır. Bu mıntıkların yasak oluşu ise, anlatıcının bu noktalara dikkat çekmek isteyişiyle açıklanabilir.

Atölye, arabanın ıslah ve tadil edildiği mekândır. Bu özellikleri taşır. Gusülhane ise tamamen bir icat olduğu için icat gayesinin özelliklerini taşıyan bir mekândır. Dikkat edilirse anlatıcı da, at arabasını gusülhaneden daha büyük bir keşif olarak sunar: “Büyük dayımın bu gusülhaneden başka, daha büyük, daha geniş, adeta onun çalışkan ömrünü taçlandıran bir keşif veya icadı olduğunu yukarıda söylemiştim.” (s. 105) Ancak gusülhaneye ayrılan sayfaların çokluğu hem anlatıcının hem de ev halkının

gusülhaneden etkilendiğini gösterir. Tam bir icat olmayan aslında ıslah ve tadil özelliği taşıyan at arabasının etkilerinden çok daha fazladır.

Gusülhanenin, anlatıcıyı etkileyişi hakkında da şunlar söylenebilir: Gusülhaneden sadece anlatıcı etkilenmemiştir. Evdeki diğer da gusülhaneden etkilenirler. Mesela Sani Bey, gusülhanenin işleyişini anlatırken hepsi gülmeye başlarlar. Anlatıcı, hayatta muvaffak olmak için öngördüğü herkesle beraber çıldırmamak meziyetini bu anda kaybetmiştir: “Sonra dayım bu mükemmel icadın işleyiş tarzını anlatırken nasıl gülmüştüm? Hepimiz ne kadar gülmüştük? ... Ve güldük, sarsıla sarsıla güldük... Aradan kırk seneye yakın bir zaman geçtiği halde şu satırları yazarken gene aynı çılgın kahkahanın içimde kabardığını hissediyorum.” (s. 100)

Gusülhanenin en önemli özelliği Sani Beyin kişilik özelliklerini yansıtıyor oluşudur: “Büyük dayım kendi icadı olan bu gusülhaneye çok karışık mekânîk zevkiyle beraber fantezist ruhunu da geçirdiği için...” (s. 103) Bunun içindir ki, anlatıcı, hayatta başarısız oluşunun tek bir sebebe bağlar; ancak iki unsur verir: “...bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.” (s. 100) Dikkat edilirse ve bağlacı yerine veya bağlacı kullanılmıştır. Çünkü bu iki unsur benzer özellikleri taşımaktadır. Eğer “ve” demiş olsaydı bu unsurlar birbirini tamamlayan unsurlar haline gelirlerdi.

Kapsayan-kapsanan tablosu:

KAPSAYAN	KAPSANAN
Dışarısı	İçerisi
Esenliksiz	Esenlikli
Normal	Farklı
Kasvetli	Neşeli

Köşkün esenlikli, dışarısının esenliksiz olarak gösteriliş sebebi Sani Beyin dışarıdan gelecek tehlikelerden korkmasıdır. Köşk, yaşıtı diğer köşklere farklıdır. Gusülhanenin yapılışı köşke diğerlerinde olmayan bir vasıf kazandırır. Diğerleri kasvetliyken köşte herkes güler.

4. RÜYALAR

Cemil ve ailesi bir nisan ayında sayfiyeye taşınırlar. Cemil bir yazardır ve burada komşusu Şakir Bey ve onun sevgilisi Semra'nın kulaktan dolma bilgilere sahip olduğu hikâyesini yazmaya başlamıştır. Hikâye zamanla Cemil'i o kadar içine çeker ki karışık rüyalar görmeye başlar. Rüyalarında beyazlar içinde genç bir kadın hayali görmeye başlar. Ancak zaman geçtikçe hem rüyaların şekli hem de sıklığı değişir ve Cemil gündüz uyanıkken de hayaller görmeye başlar. Artık rüyalar onun ikinci hayatı olmaya başlamış ve gittiği doktor da onu içinde bulunduğu durumdan kurtaramamıştır. Bir gün sıkıntılarından kurtulmak için İstanbul'a gider ve dönüş vapurunda rastladığı eski bir tanıdığı ona gördüğü rüyalara sebep olan olaylar hakkında bilgi verir.

4.1. ANLATICI

Hikâye, dışöyküsel sınırlı hâkim anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Anlatıcı, Cemil'in bütün gündelik yaşantısına ve içsel hayatına hâkimdir. Anlatıcı, anlattıkları hakkında herhangi bir yorum yapmaz. Olayları ve kişileri olduğu gibi aktarır. Kişisel görüşlerine yer vermez. Okuyucu, anlatıcıyla en çok Cemil'in içsel ya da fiziksel durumunu anlatmak için yaptığı tasvirlerde karşılaşır. Anlatıcının hikâyede tasvire bu kadar önem vermesi; okuyucunun olayları ve kişileri zihninde daha iyi canlandırabilmesini sağlamakla birlikte hikâyenin gerçekliğini de artırır. Olağan dışı olayların anlatıldığı bir hikâyeye gerçeklik ve inandırıcılık katılmaya çalışılmıştır.

Hikâyede, dışöyküsel sınırlı hâkim anlatıcı dışında bir anlatıcı daha vardır. Bu anlatıcının kimliği hakkında ayrıntılı bilgi verilmez. Ancak bu içöyküsel anlatıcı, hikâyedeki eksik parçayı yerine koyar ve böylece, hikâyenin tamamlanabilmesini sağlar. Bu anlatıcı, Cemil'in eski bir tanıdığıdır. Cemil'in rüyalarında gördüğü kızın kim olduğunu olayları bilmeden söyler. Bu anlatıcı, adeta tek bir şey için görevlendirilmiştir: Hikâyeyi bitirmek. Zaten ona hikâyenin başka bir yerinde de rastlanamaz. Bu anlatıcı, birdenbire ortaya çıkmış ve şaşırtıcı bir şekilde hikâyenin kilidini çözmüştür.

Anlatıcı; hikâyeye, Cemil'in çocukluğundan ya da gençliğinden başlamaz. O, Cemil'in hayatının dönüm noktası olan değişimlerin başladığı zamandan itibaren anlatmaya başlar: "İlk önce değişikliğin farkına varmadı." (s. 109) Anlatıcı, hem hikâyedeki olayları hem de başkışisi Cemil'in kişiliğini ve geçmişini bir anda ve toplu biçimde vermekten kaçınır. O, bütün bunları hikâyenin bütününe yaymayı tercih eder ki bu da hikâyedeki gerilimi artırarak okuyucuyu meraklandırır. Okuyucu; ancak çok dikkatli bir okuma sonucunda hikâyeyi tam olarak anlayabilir. Aksi takdirde kaçırılan bir ipucu hikâyenin anlaşılmamasına neden olur.

Anlatıcı, önce ipuçlarını parçalar halinde okuyucuya verir sonra da onları birleştirecek bilgileri vererek ipuçlarını birleştirme görevini okuyucuya bırakır. Örneğin; hikâyenin başlangıcında, komşusu Şakir Beyin başına gelen olayları ayrıntısına inmeden anlatır (Çünkü Cemil Bey de tam olarak bilmez). Burada anlatıcı sadece Cemil'in bildiklerini okuyucuya aktarır; çünkü o, sınırlı hâkim anlatıcıdır. Yani Cemil'in bildiklerinden fazlasını bilmez. Hikâyenin sonuna doğru içöyküsel anlatıcı tarafından hikâyenin oluşum sebebi olan bu temel olay hakkındaki eksik bilgiler tamamlanır. Hem Cemil hem de anlatıcı olayların gerçekleşme nedenini aynı anda öğrenmiş olur.

Anlatıcı, kişileri verirken dışarıdan içeriye doğru bir bakış açısı izlemiştir. Örneğin başkışı Cemil'in değişiklikten nasıl etkilendiğini anlatırken onu önce dışarıdan tasvir eder: "Cansız ve neşesizdi. Bütün gün ya bir köşede oturuyor yahut dalgın dolaşıyordu." (s. 109) Sonra da iç dünyasını vermeye başlar: "Sevilen bir memleketi, bir daha görülmeyecek şeyleri terk ediyormuş gibi esfle yatağından kalkıyor ve gününü bir sıra düşünür gibi geceyi ve rüyalarını düşünerek geçiriyordu." (s. 109) Anlatıcının, Cemil'in iç dünyasını anlatışı benzetmeler yoluyla olmuştur.

4.2. KİŞİLER

Hikâye, sınırlı bir kadrosuna sahiptir. Bunun sebebi; anlatıcının pek çok kişiyi kapsayan bir hareketten ziyade, bir kişinin başına gelen, psikolojik kaynaklı olayları anlatmak istemesidir.

Kadrosunu şöyle sıralayabiliriz: Cemil, Cemil'in karısı, Cemil'in çocukları, Cemil'in eski bir tanıdığı, Şakir Bey, Sema, Şakir Beyin karısı, Doktor, Cemil'in rüyasında gördüğü küçük kız.

Hikâyedeki kişilerin tamamı pasiftir. Hiçbiri kendi hayatlarına hâkim değildir. Anlatıcının, özellikle üstünde durduğu kişinin, yani başkişinin dışındaki tam olarak tanıyamayız. Onlar hakkında verilen bilgi yetersizdir. Hikâyenin Cemil'dir. Hikâye onun üstünde kurgulanmıştır. Ancak Cemil, yaptıklarından dolayı değil de başına gelenlerden dolayı anlatılan bir.

Anlatıcının Cemil'i anlatmasının sebebi, onun hayatında meydana gelen değişikliklerdir. Zaten Cemil'in çocukluğunun veya gençliğinin anlatılmayışının sebebi de budur. Önemli olan, değişimden sonra başına gelenlerdir. Anlatıcı; kısa bir geri dönüşle, (o da okuyucunun olayı kavraması içindir) Cemil'in yazmaya başladığı yeni hikâyesinin ortaya çıkışını anlatır. “Bu hemen şahidi oldukları bir vak’a idi.” (s. 113) cümlesiyle başlayan bu cümleden itibaren geri dönüş yoluyla okuyucuya bilgi verilir.

Hikâyede Cemil'in anlatılmış olmasının sebebinin onun hayatındaki değişikliklerdir. O zaman bu değişikliklerin kaynağı, yani Cemil'in gördüğü rüyaları incelemek, hikâyenin anlatılmasını sağlayacaktır.

Hikâyeyi ilk okuduğumuzda rüyaların birbirinden bağımsız olduğunu ve bir anlam taşımadıklarını düşündük. Zaten anlatıcı da hikâyenin başında bu yönde bir söz söylemişti: “Uyanınca bir türlü birbirine bağlayamadığı birtakım şeyleri hatırlıyordu.” (s. 110) Ancak daha sonra yaptığımız okumalarda anlatıcının bu yönlendirmesinin yanlış olduğunu ve rüyaların olaylarla ilişkili olduğunu gördük. Aşağıdaki tabloda

rüyaların içerikleri ve hikâyedeki olaylar arasındaki ilişkiler gösterilmiştir. Rüyaların sıralanışı ve olayların sıralanışı arasındaki ilişkiler ise zaman başlığı altında verilmiştir.

	RÜYA	GERÇEK
1. RÜYA	Küçük bir masa üzerinde cam bir kavanoz içinde kırmızı balıklar yüzüyordu. (s. 112)	Balık kavanozunu tanıyordu. O iki kapı uzaktaki komşularının evindeydi. (s. 117)
5. RÜYA	Deniz dümdüz, tenha ve renk içinde idi. Fakat birdenbire denizin yüzü, belki, hatta şüphesiz pencereye kadar sandalla, mavna ve pazar kayığı ile doldu. Biraz sonra bu mavnalardan birisinin hem kaptanı, hem kendisi idi. Cemil, kendisini bu mavnaların arasında ve aynı zamanda o büyük evde buldu. (s. 112)	Küçük bir güneş kayığına benziyordu (karısı)... Suya başını batırır batırmaz Cemil’de ihsasların şekli değişti. Sanki rüzgârların içinde, onların vuzuhsuzluğunda idi... Plaj dolmuştu. Deminki tenhalık, basit plan ve renk sadeliği yoktu artık. (s. 114–115)
6. RÜYA	Doktora gittiğinin üçüncü akşamı kendisini başka bir memlekette gördü. Küçük bir kız çocuğuyla oynuyordu. Son derece mesuttu. (s. 112)	Birkaç küçük çocuk bir tarafta oynuyorlardı. (s. 115)
7. RÜYA	Açık pencereden karanlık ve rüzgâr giriyordu... Fakat tam önüne geldiği zaman pencere yüzüne karşı kapanmıştı... Cemil, rüyasında hakikaten fezanın bütün soğuk rüzgârları belkemiğinden esiyormuş gibi titriyordu. (s. 120–121)	Açık pencereden ince bir rüzgâr bütün semt bahçelerinin kokusunu odasına taşıyordu. (s. 122)

Yukarıdaki karşılaştırma gösterir ki Cemil, rüya ve gerçeği birbiri ardına yaşar. İkisi o kadar birbiri ardına gelir ve birbirine benzer ki artık okuyucu da Cemil de onları karıştırır hale gelir. Cemil’in: “İki hayatım var. Birincisi kadar ikincisine de bağlıyım!” (s. 116) sözleriyle bahsettiği ikinci hayatı rüyalaradır: “Uyku hayatın yarısı olduktan sonra...” (s. 116)

Cemil'in hayatındaki bu bölünmüşlüğü yanında ikinci bir bölünmüşlük daha dikkatimizi çeker: rüyalarındaki bölünmüşlük: “Çünkü bu iki cins rüya birbirinden adeta farklıydı. Birincisine bir nevi sır, içinden gelen bir duygu refakat ederdi; rüyadan ayrı bir şey... Ötekiler ise kendi gelişmeleriyle uykumuzun şekline göre gece hayatımızı yapan şeylerdi.” (s. 110) Bu iki rüya türüne ait özellikler ilerleyen sayfalarda karşımıza çıkar. Biz ikinci türden başlayarak bunları inceliyoruz: “Bu bir bakıma herkesin rüyasına benziyordu. Hiçbir hareketini hiçbir parçasını hatırlamadığı kaotik bir âlemde, şekiller, çehreler, manalar birbirine karışıyor...” (s. 111) “Böylece karışık hayalleriyle alelade bir rüya olmuştu.” (s. 112) İkinci tür rüyalar, karışık yani açık olmayan rüyalarlardır. Cemil, bu rüyalardan uyanınca hiçbir şey hatırlamaz. Birinci tür rüyalar ise sayı bakımından fazladır. Ayrıca bu rüyalar açıktır. İkinci tür gibi karışık değildirler: “...o kadar vazıhtı ki...” (s. 110) “Hayal o kadar sarıh, ani idi ki...” (s. 118) Açık, anlatıcının tabiriyle ‘vazıh’ rüyalar okuyucuya ve Cemil’e kadını getiren rüyalarlardır. Bu rüyalar, hayal ile iç içedir: “...rüyadan ayrı bir şey...”

Cemil uyuduğu zaman kadınla ilgili rüyalar görür. Uyanık olduğu zamanlarda ise kadının hayalini görür. Ancak o, bu ikinci durumu kabul etmek istemez. Çünkü bu durum onun delirdiğini kabul etmesi demektir ki Cemil de bunun farkındadır: “Deliriyorum galiba kendi yalanımı hakikat diye alıyorum.” (s. 117) der. Cemil, gördüğü hayallerin hepsinde bundan dolayı uyuduğunu düşünmektedir. Çünkü aksi taktirde gördükleri rüya değil hayal hatta halüsinasyon, kendisi de bir deli olacaktır: “Yazık ki... Beyaz entarili hakikaten görmüştü. Yahut da, hareket içinde uyudum...” (s. 115) “Asıl garibi çay içerken ve bu musiki arasında uyumuş olmasıydı. Şüphesiz çok kısa bir an için... Fakat uyumuştı. Aksi takdirde bu hayal bu kadar rüya havasıyla kendine gelemezdi.” (s. 118) “Asıl korkuncu son derecede rüyayı bir dekor içinde imkânsız denecek kadar reel şeylerle karşılaşmışım hissinin bende kalması...” (s. 119)

Cemil'in rüyalarla olan ilişkisinde söylememiz gereken önemli noktalardan biri de rüyaların, onun hayatına bir mânâ ve derinlik katmış olmasıdır: “İkinci günü deliksiz bir uykudan arkasında hasret çektiği, kendisini düşündürecek hiçbir hayal bırakmadan uyandığı zaman içini bomboş adeta kendisini ufalmış ve fakirleşmiş buldu.” (s. 119) “Fakat Cemil daha o günlerde, rüya görmeden uyanmasına hayret etti, hatta biraz da üzüldü. Çünkü bu rüyalarda velev bir lahza olsun... Hiç tatmadığı şekilde mânâlı

yaşıyordu.” (s. 111) Bu zenginleşmenin sebebi Cemil’in rüyalar vasıtasıyla başka birinin hayatını yüklenmesidir. Cemil hem kendisidir hem de Sema: “Kimin günahını yükleniyorum. Bu azap niçin sanki?” (s. 116) Cemil’in kişiliğine ve rüyalarına ikilik, bölünmüşlük hâkimdir; Bu bölünmüşlük, kendi hayatının arasından başkasının hayatını, kadının hayatını yaşamasından kaynaklanmaktadır.

Rüyalarda gördükleri, büsbütün kendisinden ayrı, kendisiyle ilişkisi olmayan şeyler değildir. Bunu şu cümleler çok güzel izah eder: “Çünkü her şey, deniz, kadının çehresi, dalgaların sesi, hıçkırıklar, etrafına onlarla beraber dökülen köpükler, hepsinde kendisinden dökülen bir şey vardı. Tabii rüyada olduğu gibi hepsini kendisinin arasından kendi içinden ve o inanılmaz çehreyle görmüştü.” (s. 118)

Hikâyedeki bir diğer kişi ise Sema’dır daha doğrusu Sema’nın hayalidir. Sema’nın adını, Cemil’in rüyalarına giriş nedeninin ve niçin azap çektiğini hikâyenin sonundaki şu parçadan öğreniyoruz: “Bir de ruh bulmuşlar. Sema adında bir kız intihar etmiş. Hem de yeni... İki aydır çağırıyoruz, her şeyi söylüyor, ne sorduksa ama hepsini... Fakat bir türlü intiharının sebebini söylemiyor... Ne kadar sıkıştırırsak nafi...” (s. 125)

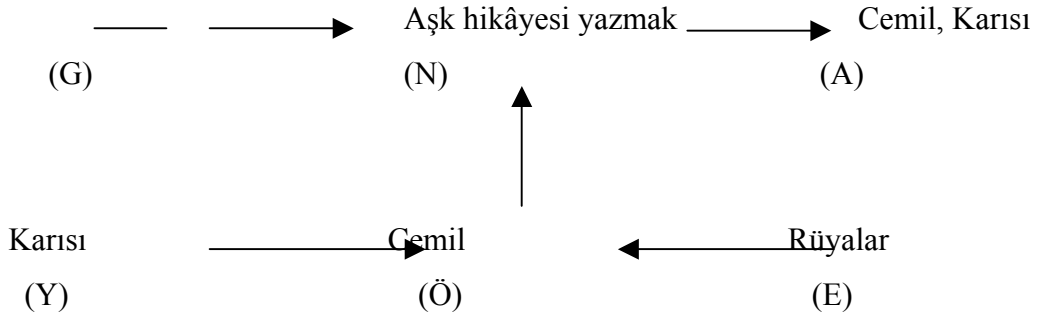
Sema’yla ilgili önemli bir ayrıntı da Cemil’in rüyalarında onun yüzünü görememiş oluşudur: “Kadını, kocasını çok iyi tanıyordu. Fakat kızı görmemişlerdi. Hemen hemen hiç gören olmamıştı.” (s. 113) Cemil’in; rüyalarını “kendi arasından, kendi içinden” gördüğünü hatırlarsak, gerçek hayatta görmediği bir kadının hayalini gördüğünden, yüzünü görmemesi oldukça doğal bir durumdur.

Kadın nasıl Cemil’i rüyaya, hayal âlemine çağırıyorsa; medyum da onu gerçek dünyaya çağırmıştır. Ancak, bu bilgiler hikâyenin tamamı okunduğunda öğrenilebiliyor.

Eyleyenler Örnekçesi.

EYLEYENLER	KİŞİLER	İŞLEVLER
Deniz	Cemil	Sema'nın hayali
	Sema	Ölüm
Musiki (Dalgalı bir deniz hissini veren emsalsiz armoniler)	Cemil	Sema'nın hayali
Rüyalar	Cemil	Sema'nın hayali
Cemil'in evi (sayfiye)		Sema'yla ilgili bilgi

Eyleyensel örnekçe:



Cemil, anlatıcının bilmediği bir nedenle: “Cemil bu vakıayı bilmem neden istemişti.” (s. 113) komşusu Şakir Beyle Sema adındaki bir genç kızın aşkının hikâyesini yazmak ister. İlk zamanlar gayet iyi bir şekilde çalışabilen Cemil, gördüğü rüyaların etkisiyle çalışamaz hale gelir: “İlkönce değişikliğin farkına varamadı. Sadece çalışmak istemiyordu... Sonra yavaş yavaş yorgun ve isteksiz kalktığını, sabaha kadar karışık rüyalar gördüğünü ve bunların kendisini yordüğünü anladı.” (s. 109) Bu nedenle rüyalar engelleyici unsurdur. Bir müddet sonra Cemil yazamamanın verdiği sıkıntıyla hikâyeden vazgeçmek ister ancak karısı devam etmesini istediği için hikâyeye devam eder: “Aşk hikâyelerinden bıktım. Daha geniş bir şey yazarım. Fakat kitabı bitirmesini karısı istiyordu.” (s. 113) Böylece karısı, Cemil’e nesnesini elde edebilmesi için yardımcı vazifesini üstlenmiştir.

Hikâyede, bir yazarın yazma çilesi anlatılmıştır. Cemil, seçtiği konuya o kadar yoğunlaşmıştır ki sonunda hikâye kahramanlarını birer hayalet olarak karşısında görmeye başlamıştır.

4.3. ZAMAN

Hem öykü zamanına hem de öyküleme zamanına bölünmüşlük hâkimdir. Cemil'in iki hayatı vardır: gerçek hayatı ve rüyadaki hayatı. Bu ikisi birbirini bölerek devam ederler. Ancak gerçek hayatına rüyaları yön vermektedir. Bu yüzden biz, öncelikle Cemil'in rüyalarını zaman açısından inceleyeceğiz.

Hikâyenin bütünü dikkatli bir şekilde incelenmeden hikâyedeki zamanı ve zaman ile ilgili ayrıntıları görmek mümkün değildir.

Bu bölümde, rüyaları kapsayan zaman diliminden başlayarak kapsanan zaman dilimlerine geçeceğiz.

Cemil'in rüyaları görmeye başladığı zaman dilimi öykü zamanından iki ay öncesine dayanır: “İki ay içinde rüyaya dair epeyce şey okuyan Cemil...” (s. 112) Cemil'in yaklaşık iki ay önce garip rüyalar görmeye başlamasının sebebini hikâyenin sonunda anlayabiliyoruz: “Bir de ruh bulmuşlar. Selma adında bir kız intihar etmiş. Hem de yeni... İki aydır çağırıyoruz, her şeyi söylüyor, ne sorduksa hepsini...” (s. 125) Cemil'in bir tanıdığına ait bu sözler rüyaların başlangıç zamanı ile ruh çağırma seanslarının başlangıç zamanının nasıl çakıştığını gösteriyor. Bu seanslardan dolayı azap çeken Selma'nın ruhu, Cemil'in rüyalarına girmeye başlamıştır. Yine de paragrafta yakaladığımız ikinci önemli ayrıntı da bize Cemil'in, rüyaları neden her gece değil de aralıklı olarak gördüğünü cevaplar: “Bir hafta kadar hiçbir rüya görmedi.” (s. 111) “İşin garibi o gece başka hiç bir rüya görmüyordu. Ertesi gece ve daha ertesi gece de böyle geçti.” (s. 119) Cemil, her gece rüya görmez. Bunun nedeni rüyaların ortaya çıkış sebebinde saklıdır. Çünkü ruh çağırma seansları haftada bir yapılmaktadır: “Benim müdür muavini sizin o taraflarda oturuyor. Haftada bir defa onlarda toplanıyoruz.” (s. 125)

Kapsanan zaman dilimleri, yani rüyaların zamanıyla ilgili önemli notlar ise şöyle sıralanabilir:

Dikkatimizi çeken ilk özellik, rüyalarından bir kısmının gerçek hayattaki olayların benzeri olup gerçek hayattaki olaylardan önce ortaya çıkmalarıdır. Başlığı altında yaptığımız rüya-gerçek karşıtlığı tablosuna dikkatlice bakılırsa (s. 9) rüyaların bir benzerinin gerçek hayatta da meydana geldiği görülür. Ancak birinci rüya ile ilgili söyleyeceğimiz şey biraz daha kapsamlıdır. Bunun için de anlatıcının şu sözlerini olduğu gibi alacağız: “Bütün bu rüyaları daha ziyade yatma saatiyle iki, iki buçuk arasında görüyordu. Vakıa, bazen sabaha karşı aynı cinsten rüyalarla uğraştığı oluyordu. Fakat bu sonuncularda olan bir şey değil eskiden olmuş bir şey görüyor gibiydi. Filhakika gecenin baş tarafında gördüklerinin hepsinde bir nevi hareket vardı. Buna mukabil öbürleri tıpkı filmlerdeki gibi geriye dönuştü.” (s. 123)

	1. CİNS RÜYA	2. CİNS RÜYA	
	Olan bir şeyi görüyor	Olmuş bir şeyi görüyor	
	Hareket var	Geriye dönüş var	
	Gecenin başında görüyor	Gecenin sonuna doğru görüyor	
RÜYANIN ZAMANI (s. 111)	On iki sularında tam uykuya başladığı anda	O gece ikinci bir rüya gördü	RÜYANIN ZAMANI (s. 112)
RÜYANIN İÇERİĞİ (s. 111)	Geniş, sonsuz, nispet fikrinden mahrum bir çalkantı...	Cemil, kendisini bu mavnaların arasında o büyük evde buldu	RÜYANIN İÇERİĞİ (s. 112)
RÜYANIN ZAMANI (s. 121)	“Eniştesinin ve öbür doktorun tembihlerini dinleyerek erken yattı.”	Ertesi gece sabaha karşı bir başka rüya daha gördü	RÜYANIN ZAMANI (s. 120)
RÜYANIN İÇERİĞİ (s. 122)	“...bazen kükürt, bazen safran, bazen fosfor parıltılarıyla aydınlanan bulanıklığında bir takım şekiller seçmeye çalışıyordu.”	Açık pencereden karanlık ve rüzgâr giriyordu... Fakat tam önüne geldiği zaman pencere yüzüne karşı kapanmıştı	RÜYANIN İÇERİĞİ (s. 120 –121)

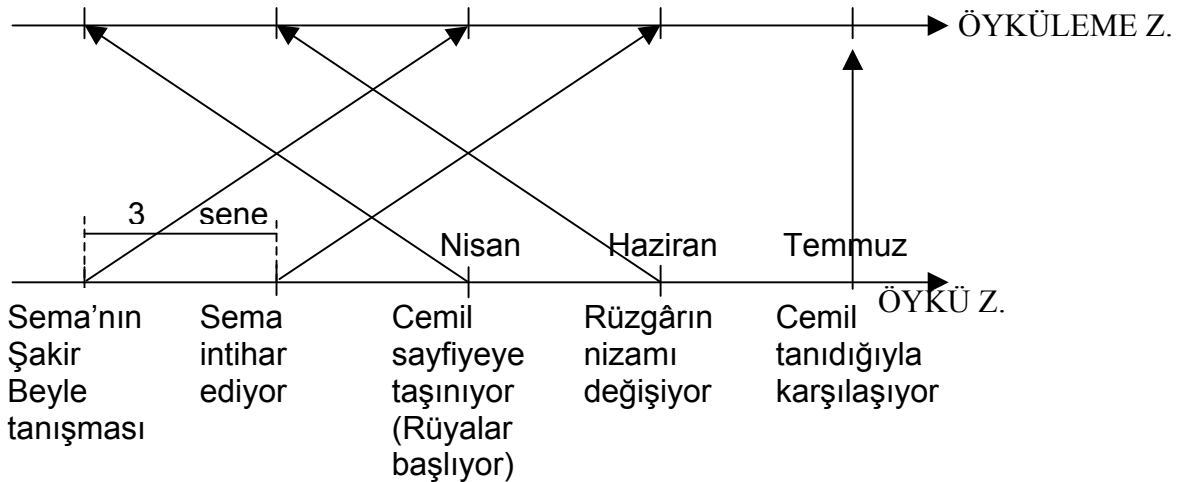
Burada bir diğer önemli nokta ise rüyaların; kadının hayatını, geçmişten gelip yakın zamana doğru devam eden bir sırayla vermiş olmasıdır: “Asıl şaşırtıcı olan taraf bir tefrika romanı gibi bir rüyanın yavaş yavaş adeta adım adım açılmasıydı.” (s. 123)

Cemil'in gördüğü ilk rüyalar Sema'nın geçmişi ile ilgiliyken son rüyaları, onun ruhunun yaşadığı olayları haber veren rüyalar.

Önce-sonra karşıtlığı da bu hikâyeyi aydınlatmakta kullanacağımız yöntemlerden biridir:

ÖNCE	SONRA
İlk önce çalışma çok iyi gitmişti (s. 113)	İlk önce değişikliğin farkına varmadı. Sadece çalışmak istemiyordu. (s. 109)
Evinde çalışıyordu	Belki rahat çalışırım! diye Cemil vaktinden evvel sayfiyeye çıkmıştı. (s. 113)
Doktor: “Telkin ve biraz da yorgunluk. Çalışmayı kesin! Başka şeyler düşünün! Kendinizi bazen yorun.” (s. 119)	Doktor: “Bunun sebeplerini korkarım ki, kendin de bulamayacaksın!” (s. 123)
Rüyalarda Sema'nın geçmişiyle ilgili şeyleri görüyor.	Rüyalarında Sema'nın ruhunun çektiği azaptan haberdar oluyor.
Önceleri rüya göremediğine üzülüyor.	“Artık yatmaktan korkuyorum.” (s. 118)

Hikâyenin zaman çizelgesi de şöyle olacaktır:



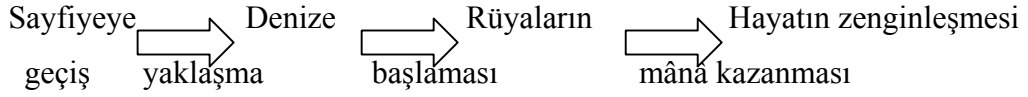
4.4. MEKÂN

Mekân, hikâyenin Cemil'i, etkileyen önemli eyleyenlerden biridir. Ve aslında diğer eyleyenlerin (rüyalar) ortaya çıkış sebebi olarak düşünüldüğünde mekân, temel eyleyen olarak sayılabilir.

Hikâyenin önemli eyleyenlerinden olan rüyalar, Cemil'in bulunduğu yerden ayrılıp başka bir yere taşınmasıyla ortaya çıkmıştır: “Bu sayfiye evine taşındıkları ilk günlerde, nisanın başında...” (s. 110) sayfiye evine taşınma ve rüyalar arasındaki paralellik dikkat çekici boyuttadır. Yukarıda da söylediğimiz gibi rüyaların başlangıç zamanı ile Cemil'in sayfiyeye taşınış zamanı çakışır. Ancak bu ikisinin zaman bakımından çakışmasını bizim için önemli kılan ayrıntı sayfiye yani yazlık ile deniz, su ilişkisidir. Anlatıcı, rüyalarla deniz arasındaki ilişkiyi daha hikâyenin başında okuyucuya verir hem de bu sözleri Cemil'e söyler. Cemil, gördüğü rüyaları çalkantılı bir denize benzettiğini söyler: “Geniş, çalkantılı bir deniz gibi birbirinden hız alan hareketlerle, devam eden bir şey...” (s. 110)

Su, deniz ve balık kavanozu Cemil'in içindeki mekanizmalar için adeta tetikleyici bir özellik taşır. Deniz, Cemil'i rüyalara sevk eder: “Suya başını batırır batırmaz Cemil'de ihlasların şekli değişti. Sanki rüyalarının içinde, onların vuzuhsuzluğunda idi.” (s. 114) Su ve rüya ilişkisini bu cümleler tam olarak kanıtlamıştır; ancak bu kadarı bizim için yeterli değildir. Anlatıcı, bu ilişki sonucunda nereye varır? Rüyaların Cemil'e kattığı şeyler bu sorunun cevabıdır. Biz bu cevabı daha ilk sayfada oldukça açık bir şekilde buluruz: “Sadece uyur uyumaz kendi zamanından çıktığını, başka birisinin dünyasına girdiğini biliyordu.” (s. 109)

Rüyalar Cemil'in hayatını zenginleştirir ve onun hayatına anlam katar. Cemil rüya görmediğinde kendini mutsuz hissetmeye başlar: “İkinci günü deliksiz bir uykudan arkasından hasret çektiği, kendisini düşündürecek hiçbir hayal bırakmadan uyandığı zaman içini bomboş adeta kendisini ufalmış ve fakirleşmiş buldu.” (s. 119) söylediklerimizi bu şemayla da anlatabiliriz:



Deniz(su)-Rüya ilişkisinden bahsettik. Şimdi de bu unsurların hikâyede ne kadar kullanıldıklarını göstermeye çalışacağız: “Küçük bir masa üzerinde cam bir kavanoz içinde kırmızı balıklar yüzüyordu.” (s. 110) “Deniz dümdüz, تنها ve renk içinde idi.” (s. 112) Cemil, sadece rüyasında deniz görmüyor. Gerçek hayatta da suyla yakından ilişkisi var: “Denize girdi, yüzdü, kürek çekti, yürüyüşler yaptı.” (s. 112) “El ele denize girdiler.” (s. 114) Suyla temas görüldüğü gibi rüyaların ortaya çıkışında önemli bir sebeptir. Cemil’in suyla ilişkisi hikâyenin sonuna kadar devam etmiştir (tabii ki rüyalar da): “Dalgaların üstünde beyaz bir hayalet korku dolu gözlerle...” (s. 125)

Denizin kendisi de sesi de Cemil üzerinde etkilidir: “...parçanın birinci kısmında insana dalgalı bir deniz hissi veren emsalsiz armoniler arasında birdenbire rüyasındaki kadını gördü.” (s. 118) “Debussy’nin bir parçasıydı bu... Denizin dalga gürültüleri arasında kadın sesleri, beyaz, sadece dua ve ağlayış, büyük yelkenler gibi yırtıldı.” (s. 117)

Rüyalarda dikkati çeken unsurlar ise şunlardır: masa, pencere, bahçe ve oda unsurları kadına aittir. Hem kendi hayatına hem de Sema’nın hayatına ait unsurlar, Cemil’in hayatında bölünmüşlüğe sebep olur: “hem bu yatakta yatıyor hem de odanın biricik penceresinden ...” (s. 110)

Yukarıdaki dört unsur kadına (Sema) ait olduğunu söyledik: “Onun için bu odanın o genç kadının odası olduğuna ve bu çığlığın onun çığlığı olduğuna emindi.” (s. 121) Gördüğü rüyalar nedeniyle Cemil, hayatının her aşamasında ikilik yaşamaktadır. Mekânda, zamanda ve kişiliğindeki ikilik onu bir yandan zenginleştirirken bir yandan da rüyalar olmadan yapamaz hâle gelmiştir.

Mekân başlığı altında söylenmesi gereken diğer bir önemli nokta da anlatıcının gerçek mekân isimlerini kullanmasıdır: “Nihayet çıktı, Kozyatağı’na gitti. Oradan İçerenköyü’ne uzandı... İçerenköyü’nden Kadıköy’e indi. Oradan İstanbul’a geçti. Taksim’de Şişli’de birtakım dostlarına uğradı.” (s. 124) bu isimlerin kullanılışı elbette ki bilinçli bir tercihtir. Bu tercih, hikâyenin gerçekliğini arttıran bir unsur olarak düşünülebilir.

5. ADEMLE HAVVA

Adem, zamanını cennette meleklerle birlikte Rab’a hamd ve tesbihle geçirmektedir. Rab’ı gördüğü bir rüyanın ardından kendi vücudundan bir parça olarak yaratılan Havva’yı yanı başında bulur. Adem, önce Havva’nın ne olduğunu anlamaya çalışır, ardından onun kendisi üzerinde doğurduğu hisleri anlamaya çalışır. Bununla birlikte etrafındaki değişime dikkat eder. Çevresindeki varlıkların Havva geldikten sonra kendisinden ayrılmaya başladığını görür ve bunun devamında Rab tarafından Âdem Serendip’e Havva ise Yemen’de bir kuyu başına gönderilir.

5.1. ANLATICI

Anlatıcı, dışöyküsel hâkim anlatıcıdır. Anlatıcının bilgisi olacakları da içerir. Hikâyenin sonuna doğru anlatılan bir bölümden faydalananarak yapılan şu benzetme anlatıcının, hâkim anlatıcı olduğunu gösterir: “Daha sonra, Serendip’te o kadar yorgunluktan sonra ilk rast geldiği, kaynaktan nasıl içmişse şimdi de Havva’ya öyle doyamadan bakıyordu.” (s. 129)

Anlatıcı, bu hikâyede Âdem, Havva ve yaratılışı anlatmaktadır. Hikâyenin ilk cümleleri, bir mekân tasviridir. Anlatıcı, çevreden merkeze doğru yönelmiş ve Âdem’den bahsetmeye başlamıştır: “Büyük hurma yapraklarının, acayip bambuların, tepesi nemli duran okaliptüslerin, akşam güneşi meyveli narların, incirlerin, ağır akışlı berrak suların arasında kendisini, hala eskisi gibi sanmak istiyordu.” (s. 126) Anlatıcının bu şekilde yani çevreden merkeze doğru gidişine birçok yerde rastlanılabilir.

Anlatıcı; Âdem’in geçmişinden bahsetmek yerine, kendisi, Âdem ve dolayısıyla da hikâye için önemli olan kısımdan hikâyeyi başlatmıştır. Bu değişimlerin başladığı kısımdır. Bu durum, hikâyeye daha başlangıçta bir hareket getirir ve gerilim katar. Anlatıcı, yaptığı uzun tasvirlerin ve hareketten yoksun bir konu anlatışının, okuyucunun hikâyeden uzaklaşmasına neden olacağını düşünmüş olacak ki hikâyenin başlangıç bölümünde, gerilimi arttırıcı bazı yöntemler kullanmıştır. Bunlardan birincisi; yukarıda bahsedildiği gibi ‘değişim’ anından hikâyeye başlamış olmasıdır. İkincisi ise; Âdem’in,

sorular soruşudur: “Acaba nedir?” Anlatıcı, bu soruyu ilk üç sayfa içinde altı defa sormuştur. Merak, okuyucuyu hikâyeye çeken önemli gerilim unsurlarından biridir. Anlatıcı da bunu kullanmıştır. Üçüncü yöntem ise; anlatıcının “sıcak, yumuşak şey”; anlatmadan önce, onun Âdem üzerindeki etkilerini vermiş, sonra bu etkilerin ortaya çıkmasına sebep olan varlığı yani Havva’yı anlatmıştır.

Hikâyenin tamamına yakınında anlatıcı konuşmuştur. Söyleşimler oldukça azdır. Bu durumun sebebi, kadrosunun az olması ve konunun söyleşimlere uygun olmamasıdır. Ayrıca anlatıcı, kullandığı söyleşimlerde kendi varlığını hissettirmiştir. Bunu da söyleşim içindeki kişileri tasvir ederek başarmıştır: “Âdem, utanmasını unutarak onlara sordu:

— N’oldu, bu nedir?

Birisi yanlarından geçerken hırsıyla ona bağırdı:

— Kader uykusundan uyandı

Bir başkası hasetle güldü:

— Toprağın çocukları mesut olun! Artık sizin devriniz başlıyor.” (s. 131)

Söyleşimlerin ortasına serpiştirilmiş bu tasvirler, hikâyeye tiyatro havası katıyor. Böylelikle çevre tasvirlerinin dışında hareket tasvirlerini de alarak, durağanlıktan eyleme geçişlerde hikâyeyi, olayları ve zihninde açık bir şekilde canlandırabilmiştir. Bunların yanında anlatıcı bütün aktarmaları doğrudan yapmıştır. Doğrudan aktarmalarda bütün hikâyenin bir anlatıcı tarafından aktarılmasının neden olduğu inandırıcılığın azalması gibi bir olumsuzluğu ortadan kaldırmıştır. Bu gerçekliğini güçlendirici bir kavram olmuştur.

5.2. KİŞİLER

Hikâyenin kişi kadrosu oldukça kısıtlıdır. Hikâyede üstünde en çok durulan ve değişimi verilen kişi, Âdem'dir. Âdem, hikâyenin baş kişisidir. Onun dışındaki kişiler Rab, Havva ve meleklerdir.

Hikâye, Âdem'in hayatını değiştirdiği noktadan başlar. Âdem'in hayatı, gördüğü rüyadan sonra değişmeye başlar; ancak onun hayatını değiştiren, rüyasında gördüğü varlık, Havva'dır. Havva, Âdem'in hayatını değiştiren dönüştürücü ögedir. Bu sebeple Hava'nın Âdem üstündeki etkilerini belirlemek yapılması gereken ilk iştir.

Âdem rüyasında gördüğü varlığı, uyanınca da arkasında hisseder. Bilmediği bu varlık onu korkutmuştur. Âdem, ilk defa korkuyu hisseder: "İlk defa bakmaktan, görmekten korkuyordu. İlk defa içinde bir telaş vardı." (s. 126) Havva'nın, Âdem üstündeki ilk etkisi korku olmuştur. Âdem Havva'yı gördükten sonra ise korku, yerini başka duygulara bırakmıştır. Âdem, Havva'yı gördüğünde onun hakkında düşünmek ya da onu uzun uzun seyretmek yerine dikkatini kendi eline yoğunlaştırır: "Kendi içinden yanı başına geçen, avucunun içinde hapsolan parmaklarının arasında ezilen bu aydınlık tenden ziyade kendi elini seyreliyordu." (s. 127) Havva'nın ortaya çıkışı Âdem'in kendi varlığının farkına varmasını sağlamıştır. Âdem'deki bir diğer değişiklik Havva'ya duyduğu yakınlıktır: "Hiçbir yıldıza, hiçbir meleğe bu kadar yakınlık duymamıştı." (s. 127) Havva'ya yakınlık duymasının dışında buradaki diğer önemli nokta bu yakınlığın bir uzaklaşmayı beraberinde getiriyor oluşudur: "İçinde Rabdan ayrı, onun iradelerini kabule hazır, fakat ondan uzak, bu küçük ve canlı aydınlık parçasının etrafında yeni bir âlem kurulmuştu. Sanki Kadim Nizam'dan kopmuştu." (s. 127)

Havva'nın ortaya çıkışı yalnızca Âdem'de bir takım değişikliklere sebep olmamış, melekler de onun varlığından etkilenmişlerdir: "Hayretten hepsi Rabbi tesbih ve tahmid etmeyi unutmuşlar." (s. 128) Meleklerin Rabbi tesbih ve tahmid etmeyi unutması ile Âdem'in utanmayı unutması arasında bir ilişki vardır. "Âdem, utanmasını unutarak onlara sordu:" (s. 131) Çünkü Havva'nın gelişi yeni bir âlemi de beraberinde getirir. Böylece, eski âleme ait değerler yavaş yavaş unutulmuştur.

Âdem'in yukarıdaki meleklerle söyleşimi gösterir ki Havva'ya yakınlaşma sadece Rab'dan uzaklaşmayı değil Âdem'in çevresindeki bütün varlıklardan uzaklaşmasına neden olur: “Şimdiden sonra bizden ayrısın... Yalnızsın, diye cevap verdiler.” (s. 129)

Yukarıda dönüştürücü ögenin yani Havva'nın ortaya çıkışıyla meydana gelen dönüşümleri gösterdik. Ancak, Havva, bunlardan hiçbirini kendi iradesiyle meydana getirmez. Yani dönüşümlerin tamamı dönüştürücü ögenin iradesi dışında meydana gelir. Dönüştürücü öge, bir mekânizmayı ateşleyen tetik gibidir. Ortaya çıkan her şey aslında eskiden de vardır. Havva onların ortaya çıkmasını ya da farkına varılmasını sağlar.

Gerçekten de Âdem, Havva'yla karşılaşp ona dokunduğunda elinin ve vücudunun farkına varır. Eli veya vücudu Havva'dan önce de vardır. O, burada sadece kendi varlığının farkına varmıştır. Meleklerin, Havva için söyledikleri şu sözler hayli önemlidir: “yalnızlığının aynası...” (s. 128) Havva melekler tarafından bir aynaya benzetilmiştir. Gerçekte de öyledir. Havva; Âdem'in kendi varlığının farkına varmasını sağlayan, Âdem'den bir parça olan küçük, sıcak, parlak bir aynadır.

Havva'yla birlikte ortaya çıkan her şey önceden de vardı, demiştik. Buna hikâyenin içinden bir örnek daha vermek gerekirse sayfa 131'den itibaren anlatılmaya başlanan “kader” iyi bir örnek olacaktır. Kader, Havva'nın ortaya çıkışından sonra hikâyedeki yerini almıştır. Ancak bu, Havva'nın ortaya çıkışından önce var olmadığı anlamında değildir. Anlatıcının kader hakkındaki şu sözleri de kaderin önceden beri var olduğunu gösterir: “O, Rabbin tasavvuru olan bu ebedi şevkler diyarının biricik sırrı ve masalı idi.” (s 132)

Dönüştürücü ögenin yani Havva'nın özelliklerine gelince: öncelikle, anlatıcının, Havva'yı anlatırken yaptığı tasvirlere dikkat edilmelidir: “...kendi böğründen çıkan bu sıcak, yumuşak varlığı...” (s. 127) “Yüzü, büyük ve ezeli Tavis'un içinde yıkandığı mücevher tas kadar güzeldi.” (s. 129) “Havva'nın göğsünde her şey unutuluyordu. Bu yumuşak ve kokulu yastıkta her azap dinebilirdi. Her acı burada serinleyebilirdi.” (s. 130) Özellikle kullanılan birkaç kelime ise dikkat çekicidir: Sıcak, yumuşak, parlak. Bu unsurlar Kadim Nizam'a aittir. Âdem, Kadim Nizam'ı kaybedince Havva'daki bu özellikler onu avutur. Ayrıca anlatıcı bu kelimeleri hikâye içinde sık sık kullanarak

okuyucunun duyularına da hitap etmeye çalışmıştır. Bu hikâyenin gerçekliğini, inanılrlılığını arttıran bir durumdur.

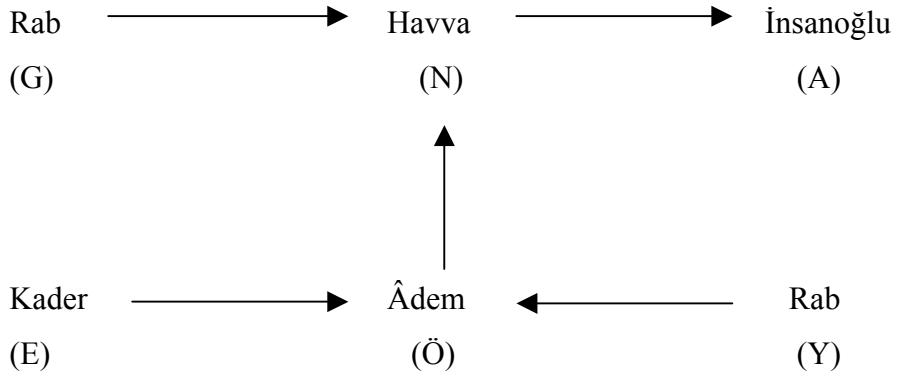
Havva'nın, Âdem'in hayatında yol açtığı değişiklikler ve kazanımlar aslında Âdem'in kaybettikleridir. Bu hüküm hikâye içinde anlatıcı tarafından da verilmiştir: “Ve Havva ona kaybettiklerinin karşılığı olarak bütün vücudunu hediye ediyor...” (s. 130) Bunları bir tablo halinde gösterebiliriz.

KAYBETTİKLERİ	KAZANDIKLARI
Rabba yakınlık	Havva'ya yakınlık
Meleklerle birliktelik	Havva'yla birliktelik
Kadim Nizam	Yeni bir âlem
Ezeli Tavus'un içinde yıkandığı mücevher tas	Havva'nın Yüzü
Değişmez şevkler bahçesi	Toprak (Yeryüzü)
Rabbin Yüzü	Rabbin sesi

Âdem'in Havva için söylediği şu söz bize hikâyenin temelinde yer alan önemli bir ayrıntıyı gösterecektir: “Yüzü, büyük ve ezeli Tavus'un içinde yıkandığı tas kadar güzeldi.” (s. 129) Âdem Havva'nın yüzünü büyük ve ezeli Tavus'un içinde yıkandığı mücevher tas kadar güzel bulmuştur. Âdem'in hayatında artık “mücevher tas” yerine Havva'nın yüzü vardır. Havva'nın yüzü, mücevher tas kadar güzeldir. Güzelliği, mücevher tasın güzelliğine yakındır. Ancak aynı derecede güzel değildir. Havva bir melek değildir: “Hayır bu bir melek değildi.” (s. 127) Bir yıldız da değildir: “Yıldızlardan biri de olamazdı. Onların köpüğüyle yıkanmış, onların parıltılarını almıştı. Fakat kendisi yıldız değildi.” (s. 127) dikkat edilirse anlatıcı Havva'nın özelliklerini verirken onun bir yıldız olmadığı hususunun üstünde özellikle durmuştur. Havva'nın özellikleri Âdem'in ondan daha önce gördüğü diğer varlıkların özelliklerine benzemektedir; ancak benzerlik ayniyet değildir. Âdem'in kaybettikleri Havva'nın getirdiklerinden daha çoktur ve kıymetlidir. Âdem, bunu anlar ancak yapabileceği bir şey yoktur. O da çareyi Havva'ya sığınmakta bulur: “Sakla beni... Sakla beni...”(s. 131) Havva'nın getirdikleri Âdem'i sadece avutur. Bunu anlatıcı da özellikle belirtir: “...onu en kuytu gecesinde avutmaya çalışıyordu.” (s. 131)

Havva'dan sonra ortaya çıkan kader de Âdem'in kaybettiği Kadim Nizam'ın yerine yeryüzünü getirir. Burada da dikkatimizi Kadim Nizam'ın sahip olduğu özelliklere karşı yeryüzünün sahip oldukları çeker. Birbirine benzer özelliklermiş gibi görünse de Kadim Nizam daha üstün özelliklere sahiptir ve Âdem onu kaybetmiştir.

Eyleyensel örnekçe:



5.3. ZAMAN

“Adem ile Hava” hikâyesinde zamanla ilgili unsurların kullanılmadığını, Kadim Nizam’ın gece, gündüz ya da mevsimler gibi zaman unsurlarına sahip olmadığını görürüz. Buradaki tek zaman unsuru önce ve sonra işaretlendirmeleridir. Hikâye bir değişimi anlattığı için zaman unsuru olarak önce ve sonraların kullanılması kaçınılmazdır. Değişimden öncesi (Havva’dan önce) ve değişimden sonrası hakkında yapılabilecek önce-sonra karşıtlığı diğer bölümlerde hazırlanan tablolara benzerlik gösterir. Bunun nedeni değişimin tek bir unsurdan değil de birçok unsuru kapsayan bir şekilde ortaya çıkmasıdır:

ÖNCE	SONRA
Rabba yakınlık	Havva’ya yakınlık
Meleklerle birliktelik	Havva’yla birliktelik
Kadim Nizam	Yeni bir Âlem
Ezeli Tavusun içinde yıkandığı mücevher tas	Güneş, ay, yıldızlar
Değişmez şevkler bahçesi	Toprak (yeryüzü)
Rabbin yüzü	Rabbin sesi
Ölümsüzlük	Ölüm
Aydınlık, parlaklık	Karanlık, gece
Meleklerin en üstünü	İnsan
Meleklerin çağı	Toprağın çocuklarının devri

Yukarıdaki tabloda önce-sonra karşıtlığı Havva’nın ortaya çıkışına göre belirlenmiştir. Önce, Âdem’in önceki hayatı; sonra ise ondan sonraki, onunla birlikte geçen hayatıdır.

Daha önce de söylediğimiz gibi Kadim Nizam’da zaman kavramı belirgin değildir. Ancak, yeni âlemde gece gündüz gibi unsurlar yer almaktadır: “...bir gece saatinde kendilerini yeryüzünde buldular.” (s. 135)

Öykü zamanı belirgin değildir. Bu bir yaradılış hikâyesi olduğu için tarih verme gereği duyulmamıştır. Öyküleme zamanı hakkında da hikâye içinde bir ipucuna rastlayamayız. Bunlar hikâyeye mistik bir hava katar.

Hikâyenin ritmine bakıldığında hikâyenin kesintiyle başladığı görülür. Anlatıcı, Âdem'in geçmişini doğrudan anlatmak yerine hikâyenin içinde parça parça vermeyi tercih etmiştir.

5.4. MEKÂN

Hikâye, iki mekân açılımı içerir. Bunlardan birincisi; Âdem'in Kadim, dediği mitolojik âlemdir. Önce bu âlemin özelliklerini inceleyelim. Burada dikkati çeken ilk özellik Kadim Nizam'ın ve içinde yer alan varlıkların ebedi ya da ezeli oluşlarıdır: "...ezeli Tavus'un içinde yüzdüğü mücevher..." (s. 120) "Değişmez şevkler bahçesi..." (s. 131) "Ebediyetin neşesini teganni eden kuşlar..." (s. 131) Bu önemli özelliğin yanında Kadim Nizam'a aydınlığın, parıltının hâkim olduğunu da belirtmeliyiz: "Tekrar aydınlığın kaynağına..." (s. 128) "Her tarafta görünmez avizeler yandı." (s. 128)

Kadim Nizam ve içindekiler Âdem'in kaybettiklerindendir. Âdem, kaybettiği bu nizama karşılık yeni bir nizam, yeni bir âlem kazanmıştır. Bu, hikâyenin ikinci mekân açılımıdır. Birincisi ve ikincisi arasında büyük paralellikler ve farklılıklar vardır. Âdem, kaybettiği Kadim Nizam'ın yerine geçen yeni nizamı 'kader'in içinde görünce üzülür: "Onlar geçtikçe Âdem'in alnı üzüntüden kırışıyor, acayip bir korku içini sarıyordu." (s. 133) Aslında Kadim Nizam'la yeni âlem birbirine benzemektedir: "Aden bahçesinin, büyük bir şeyin ilk kaynağı ve aynı ebediyet remizlerinden, mücevher parıltı çiçeklerinden, acayip ve rüzgârsız ağaçlardan başka remizler, başka türlü çiçekler, başka türlü ağaçlar gördüler." (s. 132) Her iki âlemde de çiçekler, ağaçlar ve remizler bulunmaktadır; ancak bu ortak paydaya rağmen farklılıklar, yeni âlemin eskisinden değer bakımından aşağıda oluşu Âdem'i üzmüştür. Ortak paydalar için de şunlar söylenebilir: Yukarıda da belirttiğimiz gibi benzerlik ayniyet değildir. Âdem, edebi ve ezeli âlemi kaybetmiş, kaderin 'mahpusu' olmuştur.

Bu yeni âlem ve ona ulaşırken geçtikleri yol Kadim Nizam'ın tersine karanlıktır: "...yıldızların yer yer parçaladığı karanlıklar içinden inmeğe başladı." (s. 134) "...bir gece saatinde kendilerini yeryüzünde buldular." (s. 135)

Kader'in "karanlıklar içinden inmeğe" başlaması bize yeryüzünün konum olarak Kadim Nizam'dan aşağıda olduğunu gösterir. Bu da bize şöyle bir tablo hazırlama olanağı sunar:

KADİM NİZAM	YENİ ÂLEM
Yukarı	Aşağı
Aydınlık	Karanlık
Ezeli Tavus	Güneş, Ay, Yıldız
Aden bahçeleri	İnsan sesine susamış toprak

Hikâyede bulduğumuz diğer bir bağıntı ise su ve suyla ilgili unsurların birbiriyle ve hikâyeye olan bağıntısıdır. Hikâye Âdem'in su başında yatarken gördüğü rüyayla başlar: "...ağır nakışlı berrak suların arasında kendisini..." (s. 126) Havva, yıldızların köpüğüyle yıkanmıştı: "Onların köpüğüyle yıkanmış, onların parıltılarını almıştı." (s. 127) Nurun ilk aksi, tasavvuru zorlayan ilk damlası olan ezeli Tavus, bir mücevher tasta yıkanmaktadır: "Tekrar Büyük Tavus, içinde yüzdüğü mücevher tasta kımıldandı." (s. 128) Âdem ve Havva'yı Kadim Nizam'dan alıp yeryüzüne götüren kader de siyah bir gemi şeklindedir: "Ve böylece siyah yuvarlak bir gemi gibi yerinden kımıldadı..." (s. 134) Hikâyenin sonunda Âdem Serendip'te bir kaynaktan su içerken Havva onu bir kuyunun başında beklemektedir. Bütün bunlar birer rastlantı değildir. Elbet aydınlık ve su hikâyenin bütününü saran temel unsurlardır.

Bu bölüme eklenebilecek bir ayrıntı da şudur: Âdem yeryüzüne geldiğinde "Serendip'te bir dağ tepesi" ne düşer; Havva ise "Yemen'de bir kuyu başı"na. Bu bize Âdem'in Havva'ya göre daha yukarıda olduğunu düşündürür. Âdem meleklerin en üstünüdür. Havva ise sadece ondan bir parçadır. Ayrıca Âdem'den yaratılmış ya da ilk önce o farkına vardığı için varlığından söz edilmeye başlanmış olması da önemlidir ve belki de bunun için ondan daha aşağı bir noktaya düşmüştür. Bu sorunun cevabını hikâyede yer almaz.

6. BİR TREN YOLCULUĞU

Hikâye başkahramanı, cumhuriyet devri aydınıdır ve doğudan batıya doğru trenle yolculuk yapmaktadır. Tren Fevzipaşa İstasyonu'nda yolcu almak için durduğunda başkahraman, İkinci Dünya Savaşı sonrası Türk halkının içinde bulunduğu olumsuz şartları ve bu durumun sebepleri hakkındaki düşünceleriyle birlikte okuyucuya anlatır. Sadece halk değil toplumun bütün kesimleri güç şartlar altında yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Başkahraman, trene binen sanatçıların da yaşam mücadelesi içinde bulunuşlarını acıklı bir şekilde anlatır. Yaşlı aktörün anlattığı Zehra'nın hayat hikâyesi ise hikâyenin mevzusuna derinlik katan bir kısa hikâye özelliği taşır.

6.1. ANLATICI

Hikâye, içöyküsel anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Ancak, hikâyenin içinde tek anlatıcı yoktur. Bir başka içöyküsel anlatıcı, hikâyenin üstüne kurulduğu Zeynep'in, hayatını anlatır. İkinci içöyküsel anlatıcı (ihtiyar aktör), hem olayların bütünü okuyucuya aktaran birinci içöyküsel anlatıcıyı hem de okuyucuyu Zeynep'in hayatı hakkında bilgilendirir. Böylece eksikliğin giderilmesini sağlamış olur. İhtiyar aktörün hikâye içindeki en önemli işlevi budur. Böylece birinci içöyküsel anlatıcının sınırlı hâkim anlatıcı konumunda olduğunu da anlamış oluruz. Çünkü o, Zeynep hakkındaki bilgilere sahip değildir. Ancak hikâyenin geri kalanını ondan öğreniriz.

Anlatıcı, hikâyeye çevre tasviriyle başlıyor. Çevreden yavaş yavaş merkeze yönelen bu tasvirler sayesinde anlatıcı, bir tablo çizer gibi önce manzarayı çizmiş sonra da kahramanlarını bu manzaranın içine yerleştirmiştir. Anlatıcının bakış açısı, kapsayandan kapsanana doğrudur.

Hikâyenin henüz başlangıcındaki tasvirler bir söyleşimle kesilir ve anlatıcı olaylar hakkında bilgi vermeye başlar. Söyleşimler, doğrudan aktarma yoluyla aktarılmıştır. Bu, hikâyenin inandırıcılığını ve kişilerin gerçekliğini arttırıcı bir özelliktir.

Anlatıcı hikâyeye başlarken bu söyleşimlerin içine hemen okuyucuyu meraklandırarak bir unsur yerleştirir: “Küçük bir muameleleri varmış... Ölen kız vardı ya...” (s. 137) işte bu cümleler okuyucuyu hikâyeye çeker. Çünkü hikâyenin sonunda tam olarak bir olay hakkında bilgi verilmiştir.

Daha olaylar anlatılmamıştır; ancak olayların sonunda ortaya çıkan durumdan yani kızın ölümünden bahsedilmiştir. Bu da okuyucunun neden, niçin gibi soruları sormasına, kızın kimliğini merak etmesine neden olacaktır ki bu soruların cevaplarını öğrenmek için hikâyeyi okuması gerekecektir. İşte anlatıcı, kızın ölümünü bir merak unsuru olarak böyle kullanmıştır.

Anlatıcı, kişilerini sadece tasvir etmekle yetinmez. Onlar hakkında yorumlar da yapar. Yani anlatıcı objektif bir anlatıcı değildir: “...sanatkârca giyinmenin ve yaşamanın ihmal ve gevşekliğini, kaderle mücadelesinde muvaffak olamamış aydın adamın gururunu muhafazaya çalışıyordu.” (s. 137) Görüldüğü gibi tasvirler bile anlatıcının bakış açısıyla yapılmıştır. Anlatıcı, kişilere karşı duygularını da belirtmekten çekinmez: “İçim ihtiyar artiste hınçla dolu gözlerimi kapadım.” (s. 146) Bu cümleler de anlatıcının sübjektifliğine dair yargımızı kanıtlar.

Anlatıcı, hikâyeyi dört bölümde vermiştir. Birinci bölüm; hikâyenin başlangıcından trenin hareketine kadar olan bölümdür. Tasvirler ağırlıktadır. Artistler ve çevre tasvir edilmiştir. İkinci bölüm; anlatıcının hareket eden trenden sonra trenin içine yönelen gözlemlerinin yer aldığı bölümdür. Artistleri daha yakından gören anlatıcı, onlarla ilgili tasvirlerine devam eder. Üçüncü bölüm, anlatıcının, ihtiyar aktörle konuştuğu bölümdür. Söyleşimler hâkimdir. Anlatıcı, söyleşimlerin arasında ihtiyar aktörün hareketlerini tasvir ederek okuyucunun, hikâyeyi zihninde canlandırabilmesini sağlamaya çalışır. Birinci bölümde merak unsuru olarak kullanılan ve hikâyenin başındaki gerilimi sağlayan Zeynep’in ölümü hakkındaki bilgiler bu bölümde ihtiyar aktörden alınır. Bu bölümde bazı yer isimlerinin eksik yazıldığını görürüz: “P...’deki küçük salaşın...” (s. 140). “Z...’de, yakın köylerden...” (s. 141). “P...’deki salaşta...” (s. 142). Yer isimlerinin bu şekilde eksik yazılışı, okuyucuya, gerçek bir hikâye anlatılıyormuş da anlatıcı bazı sebeplerden dolayı bunları yazmaktan çekiniyormuş hissini vermektendir. Dördüncü bölümün özelliği ise şudur: Anlatıcı; nasıl ilk

bölümlerde çevreden merkeze, kapsayandan kapsanana doğru ilerlemişse, bu bölümde de bunun tam tersini yapmıştır. Anlatıcının aydınlatıcı bakışı içeriden dışarıya doğru yönelmiştir ve bu yöneliş adeta bir kameranın bir noktaya sabitlenip filmin sonunun geldiğini işaret etmesi gibidir. Anlatıcı, hikâyeyi çevre tasviriyle bitirir. Bu, aslında bir insanın kaybının zamanı durdurmadığını, zamanın akmaya devam ettiğini göstermek için kullanılan bir metottur. Bu kapsayanın içinde kapsananın yerinin ne kadar küçük ve etkisiz olduğunu göstermek için kurulmuş bir tezattır.

Yukarıda da söylediğimiz gibi anlatıcı, dışarıdan içeriye doğru bir bakışa sahiptir. Bu durum kişiler için de geçerlidir: “Erkenden biri, tam yağmurun altında, iki eli pardösüsünün cebinde, yalnız başının arka tarafında kalmış tıraşsız saçları, ihtiyar ve biçare çehresiyle ayakta duruyordu.” (s. 137) Ancak bu durumun bir istisnası vardır: Zeynep. Anlatıcı, Zeynep’i daha önce görmüştür. Onu anlatmaya başladığında diğerlerinden farklı bir yol izler: “...ilk defa seyrettiğim bu kız belki en istidatlılarıydı. Güzel bir İstanbul şivesi vardı. İsteddiği zaman bir nevi eda takınabiliyor, yine istediği zaman çok şehir çocuğu olabildiği için hoş a giden bir kolaylıkla oynuyordu; fakat asıl dikkat edilecek tarafı zaman zaman rolünün içinde uyanmaları, etrafına garip denecek bakınmalarıydı.” (s. 140)

Görüldüğü gibi anlatıcı; Zeynep’in fiziksel özelliklerini anlatmak yerine, onun şivesinden ve rolünün içinde uyanışlarından bahsetmiştir. Zeynep’i diğerlerinden ayıran ve onu başarılı kılan özellikler de bunlardır. Özellikle de sahnede yken rolünün içinde uyanması Zeynep’i sahnede daha etkili kılar. Bunu ihtiyar aktörün şu sözleri de doğrular: “Hâlbuki bu korkusu güzeldi, sahne birdenbire canlanırdı.” (s. 146)

6.2. KİŞİLER

Kişi kadrosu, bu hacimde bir hikâye için geniş sayılabilir: Anlatıcı, Zeynep, Zeynep’in kocası, Zeynep’in evleneceği adam, ihtiyar aktör, artist kadınlar, orta yaşlı memur, iki tüccar, Jandarma çavuşu, Ali, Mehmet (Zeynep’in abisi), Zeynep’in üvey annesi...

Hikâye kişilerinin arasında pek de dikkat çekmeyecek bir bağıntı vardır. Kişilerin neredeyse tamamı, sanki bir tiyatro içindeki rollerini oynuyor gibidir. Hiç kimse kendisi gibi değildir. Örneğin; orta yaşlı memur. Onun çabasıyla artist kadınlardan birinin kızına bir yer bulunur. Anlatıcı, bu durumu şöyle izah eder: “Sanki karşılıklı vaziyetler tek başlarına bir tasnif yapıyor, ilerleyen yaş, dökülmüş saç, ihtiyarlamış vücut, başka türlü sevmegi, daha alçak gönüllü, daha az titiz olmayı kendiliğinden kabul ettiriyordu.” (s. 139) Bu sözler gerçekten de oldukça önemlidir. Kişilerin, hikâye içindeki en önemli bağıntıları bu cümlelerde saklıdır.

Yukarıdaki cümlelerde orta yaşlı memura ait bazı vasıflar ve ardından da o vasıfların gereği olan rol ortaya konulmuştur. Yani içinde bulunduğu durum onu böyle davranmaya yöneltmiştir. Bu yargı, kişilerin iradelerini varsaymaz. Benzer özellikler diğer kişiler için de geçerlidir. Artistlerden biri olan genç kızın, tüccarlara karşı tavırları da bu doğrultuda değerlendirilebilir: “...kendi repertuarından ziyade seyrettiği filmlerin hatırında kalan büyük flört sahnelerindeki kadınları taklide çalışıyor.” (s. 141)

Genç kız da kendisi gibi değildir. Orta yaşlı memur gibi o da rolünün gereğini yapmaktadır. Bu durum diğer artistlerin tamamında vardır: “...tıpkı sahnede imişler gibi, fakat sahnenin imkânlarından mahrum oldukları için hüznü daha belli tebessümlerde...” (s. 138) Artistlerin iki hayatı vardır: gerçek hayatları ve sahne hayatları. Ancak bu iki hayat birbirinden tamamen ayrı değildir. Gerçek hayatları sahne hayatlarından, sahne hayatları da gerçek hayatlarından etkilenişini örnekleyebilir niteliktedir. Sahne hayatlarının da etkilendiğini şu sözlerde görebiliriz. İhtiyar aktörün Zeynep hakkında söylediği ve Zeynep’in tiyatroya nasıl girdiğini anlatan: “Çoğu gibi, evlendikten sonra. Küçük evlendirmişler.” (s. 143) bu cümleler sahne hayatlarının gerçek hayatlarından etkilenişini göstermekle kalmaz. Bu etkilenmenin sebeplerini de ortaya koyar. Dikkat edilirse, anlatıcının bakışının, hep bayan artistlerin üstünde olduğu görülür. Tasvir

edilen ve anlatılıp, anlaşılmaya çalışılanlar hep onlardır. Erkek artistlerin üzerinde pek durulmamıştır. İhtiyar aktör de sadece bir içöyküsel anlatıcı olarak kullanılmıştır. Bu hikâyenin, sosyal hayatı tenkidi olarak da yorumlanabilir. “Küçük evlendirmişler” “Evde dayak, silah çekmeler...” “Üvey annenin elinde kaldığı için, çok hırpalanmış.” gibi cümleler bize, anlatıcının; aile ve sosyal hayat hakkındaki görüşlerini üstü kapalı olsa da iletir. Zeynep; üvey anne baskısıyla hırpalanmış, koca dayacağından bunalmış bir kadındır. Gerçek hayatı tiyatroya aksettirdikleri sayesinde fark edilir. Ancak bu fark ediliş ona mutluluk getirmez.

Zeynep’in tiyatroyu seçmesinin sebebi de çocukluğuyla ilgilidir aslında: “Gidecek, kendisini gösterecek, muvaffak olacak, biçare geçmiş çocukluğunun hıncını almak için, meşhur ve zengin olarak İstanbul’a dönecek...” (s. 143) Tiyatroya başlama sebebi, tiyatrodaki başarılı olmasının nedenleri, hayatındaki bölünmüşlük, hepsi geçmişiyle (çocukluğuyla) ilgilidir. Anlatıcı, nedenlerin tamamını kişilerin çocukluklarına dayandırmıştır. Burada ‘kişiler’ dememizin nedeni Zeynep’in, aslında, aynı durumda olan birçok kadını temsil eden bir sembol oluşudur: “Çoğu gibi...” (s. 143) şeklindeki genel ifadeler bu yargıyı kanıtlar.

Zeynep’in hayatıyla ilgili söylememiz gereken bir diğer önemli nokta da evlendiği ve evlenmek üzere olduğu adamın özellikleriyle ilgili küçük bir ayrıntıdır: Zeynep’in iki kocası da zengindir: “Kocası o semtte bir kunduracıymış. İyi kazanıyormuş.” (s. 143) “...yakın köylerden birinden zengince bir adamın hoşuna gitmişti.” (s. 141) Bu durum bir tesadüf olmaktan çok uzaktır. Zeynep, “çocukluğunun hıncını almak için, meşhur ve zengin” olmak istemektedir: “Hâlbuki Zeynep’in ihtirasları var.” (s. 14). Ancak mesele bu kadar da basit değildir. Zeynep, sadece zengin olmak isteğiyle zengin kocalar seçmiş değildir çünkü. Zeynep, evleneceği ya da evlendiği bu iki adamı da kendisi seçmemiştir: “Küçük evlendirmişler.” “Adam evlenmek teklif etti.” Bu önemli noktayı şöyle izah edebiliriz: Zeynep’in çocukluğu, oldukça sıkıntılı geçmiştir. Çocukluğu, ilerleyen yaşlarında hayatını etkiler. Aldığı kararlar: “O da rahat ederim diye kabul etti.” (s. 141) kendi iradesinin yansıması gibi görünse de aslında çocukluğunun etkisiyle hareket etmektedir. Yani tam anlamıyla bir irade ve bu iradenin aldığı kararlar mevcut değildir. Zeynep, anlatıcının başka bir kişi için söylediği gibi: “...hülâsa bu tesadüfî tam manasıyla tadıyordu.” (s. 140) tesadüflerin ona sunduğu hayatı yaşamıştır. Ölümü de

bir kaza neticesinde olur “yalnız arabacı, o da bir tesadüfle...” (s. 141) kurtulurken Zeynep ölür.

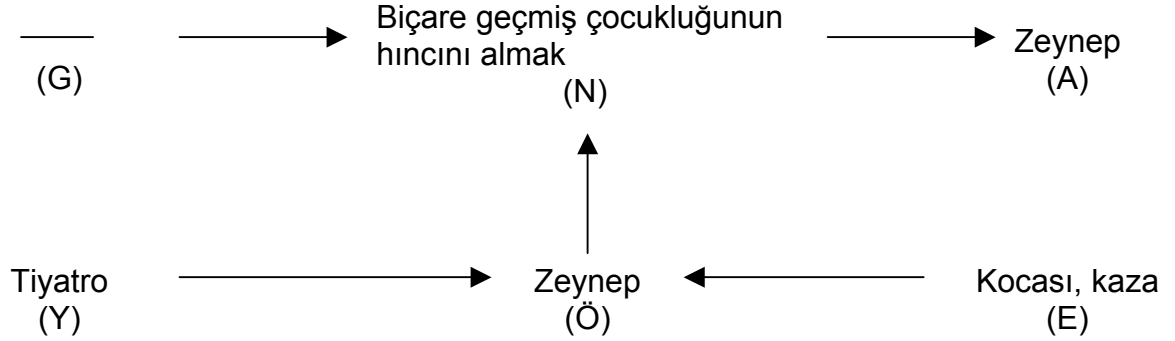
Anlatıcının, Zeynep’i anlatırken özellikle üstünde durduğu bir diğer nokta da aslında bu iradesizlikle ilişkilidir: raks şeytanı. Anlatıcı, bu tamlamayı birkaç yerde kullanır: “Zeynep’te raks şeytanı vardı; bu bacaklarımıza yerleşen bir şeytandır. Oradan vücudun öbür taraflarını idare eder. İki düzgün bacak ona, imkân olarak yetişir.” (s. 142) Görüldüğü gibi Zeynep’in güzel dans edişi bile iradesinin dışında gelişen bir durumdur. Bu iradesizlik, hikâyenin diğer kişilerinde de görülür. Zeynep’in ilk kocası: “Her akşam içer, içtikçe susar, değişir, sonunda bir vesvese ifriti olurdu.” (s. 143) yeni kocası da Zeynep gibi irade dışında hareketlerde bulunur. Tek bir farkla Zeynep geçmişinin etkisindeyken kocası içkinin etkisi altındadır.

Kişileri etkileyen ve onların hayatlarına yön veren eyleyenleri eyleyenler örnekçesinde gösterebiliriz

KİŞİLER	EYLEYENLER	İŞLEVLER
Zeynep	Yüksek perdede insan sesi	Korkunç başka bir âleme gidiş
	Üvey annesi ve çocukluğu	Hayatında bölünmüşlük, korku
	Raks şeytanı	Vücudun öbür taraflarını idare
Zeynep’in kocası	İçki	Değişim, vesvese ifriti
Arabacı	İçki	Kaza
İhtiyar Memur	İlerleyen yaş, ihtiyarlamış vücut, dökülmüş saç	Başka türlü sevmek daha alçak gönüllü daha az titiz olma
Genç kız	Seyrettiği filmler	Seyrettiği filmlerdeki kadınlar gibi davranma
İhtiyar aktör	Sanatkarlık	Ön dişlerinin sökülmesini isteme
Uzun boylu kadın	Parlak çizmeler, iyi sıkılmış bel	Jandarma çavuşu ile birliktelik

Eyleyenler hemen hemen bütün kişileri sarmış durumdadır. Bütün kişiler bir eyleyenin etkisindedir. Onlar, hayatlarına tam anlamıyla hâkim değildirler. Hayatlarının akışı, kendi iradelerinin dışındaki eyleyenlerden etkilenir.

Hikâyenin en önemli kişisi Zeynep için, bir eyleyensel örnekçe yapmamız gerekirse şunları yazabiliriz:



Zeynep çocukluğunda yaşadığı sıkıntıların acısını çıkarmak ister. Bunun için zengin meşhur olmayı tek çare olarak görür. Tiyatro, onun ihtiraslarını elde edebilmek için kullandığı bir araç durumundadır. Ancak, amacına ulaşamamıştır. Kocas ve ölümüne neden olan kaza onun amaçlarına ulaşmasına engel olur.

Bu başlık altında düşündüğümüzde dikkatimizi çeken diğer bir nokta da anlatıcının özellikle üstünde durduğu bütün kişilerin bayan oluşudur. Ayrıntılı şekilde tasvir edilenler, karşılaştırmalarla maruz kalanlar ya da hayatı anlatılanlar hep bayandır. Bu durum; anlatıcının vermek istediği mesajlarla, eleştirilerle de ilişkilidir. Anlatıcı; Zeynep ve artistlerin şahsında, toplum içerisinde ve sanatta kadının yerini sorgulamış. Kadınlarla ilgili sorunlara göndermede bulunmuş (küçük evlendirmişler), ailenin insanlar üzerindeki etkileri ve aile sorunlarına değinmiş (üvey anne elinde kaldığı için, çok hırpalanmış) son olarak ta hayatla ilgili düşüncelerini okuyucuya aktarmıştır: “Şartların arasına, mühim anlarda, kendi tecrübenizi olduğu gibi nakledin, en başka türlü hayatı doldurmuş olursunuz.” (s. 144)

Anlatıcı, artistleri, halktan ayrı bir yere koyar. İçinde bulundukları durumu olabildiğince kötü göstermeye çalışır. Hatta halktan farklı olduklarını özellikle vurgulayarak düştükleri kötü durumu kullanıp okuyucunun onlara acımasını sağlamak istemiştir. Bunun için de köylü kadınlarla artist kadınları karşılaştırmıştır: “Üçünde de yürük kadınlarını debdebeli sükûnetinden eser yoktu. Telaşlı ve yorgundular. Hallerinden bu rutubetli havada ölesiye üşüdükleri anlaşılıyordu.” (s. 138) Artistler, bulundukları

mekâna ait değildir. Onlar “çok hususi bir talihle” gezmektedirler. Anlatıcı onları (halk) tan farklı göstermiş ama bir taraftan da bulundukları olumsuz durumu daha da belirginleştirebilmek için onları halkla kıyaslamaya girişmiştir. Yörük kadınlarıyla artist kadınlar arasında yapılan kısa kıyas cümlesi bunu örnekler: “Üçünde de yürük kadınlarının debdebeli sükûnetinden eser yoktur.” (s. 138)

Anlatıcı, artistlerle halkı yan yana vermiş böylece okuyucunun artistlere acımasını sağlamıştır. Artistler, istasyondaki pek çok inanın bulunduğu yerden daha iyi durumdadır. Ancak “aydın” sınıfında oluşları onların istasyonda farklı bir yerde olmalarını gerektirir. “Çok parlak bir şey”in “harabe” haline gelmesi onların durumunu acınır kılar. Çünkü bu artistler çok parlak bir şeyin (sanat) harabesinde değişen bir hayat sürmektedirler.

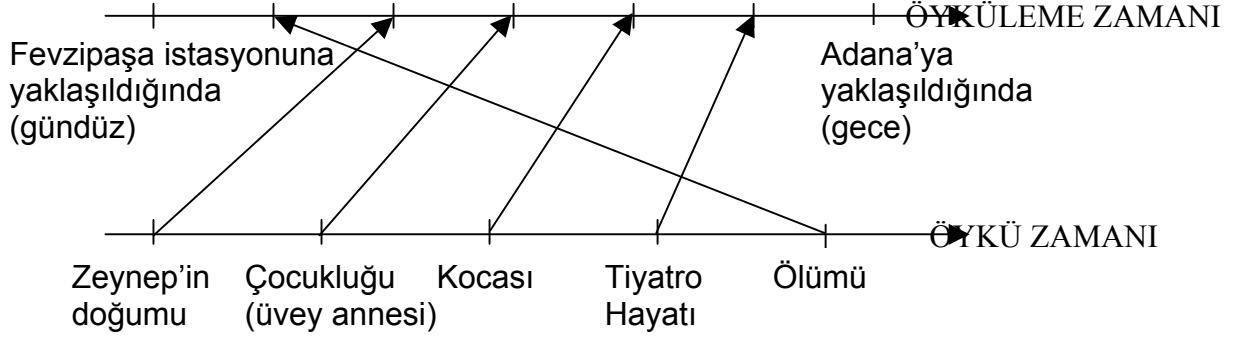
Anlatıcının, artistleri daha açık bir şekilde verebilmek için okuyucunun kıyas yapabileceği, karşılaştırabileceği halkla yan yana verdiğini söylemiştik. Halkla artistler arasında anlatıcının hikâyede verdiği farklılıkları şöyle gösterebiliriz:

HALK	ARTİSTLER
Kalabalık (yığın)	Üç kadın, iki adam
Debdebeli sükûnet	Telaşlı, yorgun
Üçüncü mevki	Birinci ve ikinci sınıf yolcuların bulunduğu salon

Trenin içindeki halk ile dışındakiler arasında ilişki vardır: “...trenin pencerelerinden eş dost arayan, yiyecek sepeti uzatan bir yığın halk daha vardı. Hepsi iç içe idiler.” (s. 136) Ancak artistlerin böyle bir durumu yani içinde bulundukları mekânla ve bir çevreyle ilişkileri yoktur. Tren hareket ederken “Hemen hepsi, son bir defa pencereden bir şey unutup unutmadıklarını anlamak için terk ettikleri yere baktılar. Hayır, hiçbir şey kalmamıştı.” (s. 139) Onlar, bu mekâna ait değildirler. Bunun için de en ufak bir eşyalarını bile orada bırakmak istemezler.

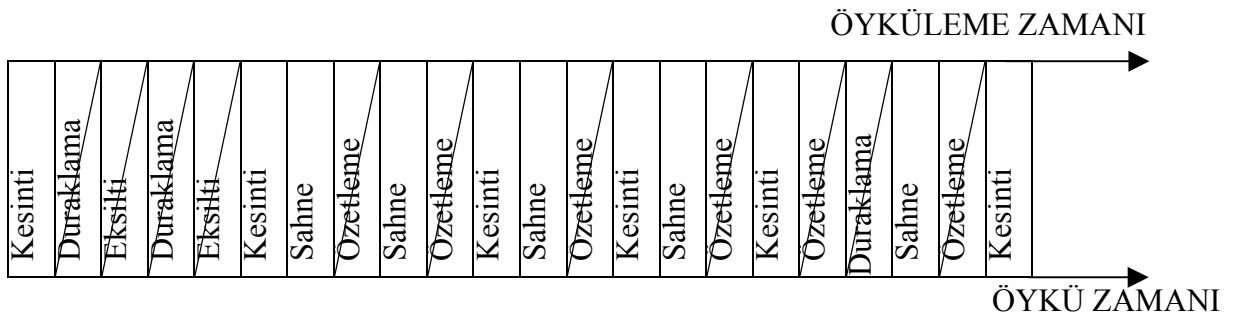
6.3. ZAMAN

Hikâye zaman açısından incelendiğinde kesin bir öyküleme yada öykü zamanının olmadığı görülecektir. Anlatıcı, mekâna kattığı belirsizliği zamana da katarak hikâyeyi masalımsı bir havaya sokmuştur.



Hikâye bir gün boyunca sürer (öyküleme zamanı) bunun dışındaki diğer zaman unsuru Zeynep'in ihtiyar aktörün kumpanyasına katılımıdır. Öyküleme zamanının başlangıcı ile Zeynep'in ihtiyar aktörün kumpanyasına katılımı arasında dört sene vardır: “dört sene evvel bir gece. Ona rastladım.” (s. 144)

Bu bölümde hazırlayacağımız şemalardan biri de anlatının yani hikâyenin ritmini gösteren şemadır:



Görüldüğü gibi hikâye kesinti ile başlamış ve yine kesinti ile son bulmuştur. Hikâyenin içinde de kesintiler sıkça kullanılmıştır. Bu bölümlerde anlatıcı, kişiler hakkında veya hayat hakkında görüş bildirmiş, kişilerini veya onların içinde yer aldıkları çevreyi öyküleme zamanını durdurarak anlatıp, tasvir etmiştir. Kesintilerin bu kadar sık

karşımıza çıkışının nedeni ise anlatıcının, bir hikâye anlatmaktan çok, hikâyenin içinde fikir ve görüşlerini anlatmak istemesidir. Özetleme ve eksiltinin (özellikle özetleme) bu kadar sıklıkla kullanılışının sebebi de budur. Yani eğer anlatıcının maksadı Zeynep'in hayat hikâyesini vermek olsaydı bu sefer özetleme ve eksiltelerin yerini duraklamalar ve ayrıntılı şekilde anlatışlar alacaktır.

6.4. MEKÂN

Hikâye çevre tasviriyle başlar. Bu tasvirin en önemli özelliği içerdiği yağmur unsurudur. Anlatıcı, bu unsuru parça parça da olsa hikâyenin sonuna kadar kullanmıştır. Yağmur, hikâyede oluşturulmaya çalışılan esenliksiz ortamı destekler. Anlatıcı, daha ilk cümlelerde bu esenliksiz ortamı yağmur vasıtasıyla okuyucuya sezdirir: “Trende sadece can sıkıntısı olan yağmur burada gerçek bir sefaletti.” (s. 136) Hikâyede, mekân baştan sona kadar yağmur (su) unsuru ile kuşatılmıştır. Hikâyenin ilk cümlelerinin ve son cümlelerinin bu unsura ayrılmış olması onun hikâye içindeki önemiyle alakalıdır: “Hava yağmurluydu. Tren ara sıra şiddetli sağanakların arasından geçiyor...” (s. 136) “Yerde, istasyonun dağınık ışıklarının uzun ve titrek akislerle doldurduğu büyük su birikintileri vardı.” (s. 147) Yağmur (su) hikâyenin belirsiz ve esenliksiz mekânının oluşumunda etkilidir.

Karşımıza çıkan ilk mekân “Fevzipaşa istasyonu”dur ve yağmur burada da devam eder. Artistlerin bulunduğu yeri ve artistleri anlatan anlatıcı, onları da yağmurla birlikte verir: “Kapının yanında, hemen hemen yağmur altında üzüntülü ve sabırsız bekliyorlardı.” (s. 137) Hikâyenin başlangıcındaki çevre tasviri ve artistlerin tasviri arka planda da kalsa yağmur unsurunu mutlaka içerir. İhtiyar aktörün, Zeynep’in hikâyesini bitirmesine yakın bir tasvir daha çıkar karşımıza, çıkar ve tabii ki yağmur da: “Bu yağmurlu yolculukta...” (s. 144) ihtiyar aktörün Zeynep’in hikâyesini tamamlayışı ile hikâyenin tamamlanışı arasında bir sayfalık bir bölüm vardır. Bu bölümün sonu yani hikâyenin son cümleleri de tabiat tasviridir. Ve bu tasvirin içinde de yağmur unsuru yer alır: “Büyük okaliptüsler, yağmurlu ve karanlık gecenin...” (s. 147)

Oluşturulmaya çalışılan esenliksiz ortamı yağmurun dışında bazı unsurlar da destekler. Örneğin Fevzipaşa istasyonu ile karşımıza çıkan ve trenin içinde varlıklarını devam ettiren “kalabalık”, bu esenliksiz ortamın oluşturulmasında önemli rol oynar: “...bir yığın halk daha vardı. Hepsi iç içe idiler. Üçüncü mevki vagonlar, kapılarına kadar dolu idi. Behemehal gitmek isteyen yolcular pencereden içeriye girmeye çalışıyorlardı.” (s. 137)

Anlatıcı, kişilerin içinde bulunduğu olumsuz durumu daha belirgin hale getirebilmek veya belki de kişilerini okuyucuya acındırmak için mekânı olabildiğince olumsuz hale getirmiştir: “Belediyenin yanındaki salaşımsı kahvede...” (s. 137)

Hikâyenin başında, mekânla ilgili gördüğümüz bir diğer önemli ayrıntı ise anlatıcının, içinde bulunduğu mekân olan “tren”dir. Hikâyenin bütünü incelendiğinde anlatılan konunun içinde hareket bulunmadığını, okuyucuyu içine çekecek gerilimlerin, şaşırtmacaların bulunmadığını görürüz. BU, hikâye için bir eksiklik sayılabilir. En azından anlatıcı bu şekilde düşünmüş olmalı ki gerilimi arttırmak, hikâyeyi çekici kılmak ve okuyucuyu meraklandırmak için bazı yöntemler kullanmıştır. Bunları “anlatı” başlığında vermiştik. Burada bahsedeceğimiz unsur ise “tren”dir. Anlatıcı tren vasıtasıyla hikâyeye hareket katmış, en azından mekânda ve içöyküsel anlatıcıyı değişik ortamlara taşıyabilmiştir. Bu da hikâyeyi zenginleştirmiş ve hikâyeye boyut katmıştır.

Anlatıcının, mekâna yüklediği diğer bir özellik ise isimlerinin ilk harfinden sonra üç nokta konulmuş mekânlardır: “P...deki küçük salaşın...” (s. 140) “Z...de, yakın köylerden...” (s. 141) Bu iki mekânın dışındaki bütün mekânların isimleri tam olarak yazılmışken bunların eksik yazılması aslında anlatıcının, diğer başlıklar altında da belirttiğimiz gibi, hikâyeye yaymak istediği belirsizlik havasıyla ilgilidir. Bunun dışında anlatıcı bu yolla hikâyeye gerçeklik ve inandırıcılık katmıştır.

Anlatıcının Zeynep’i gördüğü, seyrettiği köy ve Zeynep’in ikinci defa evleneceği adamın köyüdür bu köyler. Anlatıcı, bu isimlerin dışındaki mekân isimlerini vererek (bunları özellikle gerçek mekânlardan “Adana” seçmiştir.) eksik yazdığı isimlerde köylerin de gerçek olduğu ve bu olayın yaşandığı, bunun için de isimlerinin gizli tutulduğu mesajını gizliden gizliye vermiştir.

Anlatıcı, artistleri, acınır halde anlatmıştır. Ancak hususi bir talihle gezişlerini, halktan ayrı oluşlarını da özellikle vurgular. Mekân açısından düşündüğümüzde karşımıza terenin bölümlenişi çıkmaktadır. Halk: “üçüncü mevki vagonlar”da yolculuk yaparken, artistler, birinci ve ikinci sınıf yolcuların bulunduğu bir salonda yolculuk yapmışlardır. Mekân başlığı altında söyleyebileceğimiz son nokta ise anlatıcının, ihtiyar aktöre yönelttiği sorularla ilgilidir. Anlatıcının Zeynep’in hayatıyla ilgili ihtiyar aktöre

yönelttiği ilk soru “Nereliydi?” (s. 142) olmuştur. Bu bir tesadüf değildir. İhtiyar aktör de Zeynep’in doğduğu yeri ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır: “İstanbullu, Hekimoğlu Ali Paşa Camiinin yanı başında bir evde doğmuş.” (s. 142) Anlatıcı, Zeynep’in doğduğu mekânla niçin bu kadar ayrıntılı bilgiler vermeyi düşünmüştür? Anlatıcının Zeynep hakkında ilk sözleri sorumuzun cevabıdır: “Güzel bir İstanbul şivesi vardı.” (s. 140) Anlatıcı, mekân ve insan arasında kuvvetli bir ilişki olduğunu düşünmüş ve bunun için de ayrıntılı bilgiler vermiştir. Zeynep’i fark edilir kılan özelliklerinin başında İstanbul şivesi gelmiştir. Böylece mekân ve insan ilişkisi çok belirgin olmasa da vurgulanmıştır.

7. YAZ GECESİ

Başkahraman, otuz beş sene evvel tanıdığı hastanın odasında bir gece geçirecektir. Yanında aynı mahallede büyümüş ve hastayı tanıyan Zeynep ve Zehra adlarında iki kardeş vardır. Kardeşler, gece boyunca hastayla ilgili bildiklerini ve düşüncelerini anlatırlar. Otuz beş yıl öncesinde mahallede geçen ve hastayla ilişkisi olan olumsuz olayları başkahramana anlatırlar; oysa başkahraman hastanın evinin karşısında hastanın sesini dinleyerek büyümüştür ve gençliğinde de hastanın kızına âşık olmuş fakat kavuşamamıştır.

7.1. ANLATICI

Anlatıcı hikâyeye gerilim unsurlarını art arda kullanarak başlıyor. Birinci gerilim unsuru okuyucu tarafından kim olduğu bilinmeyen hasta. Anlatıcı, onunla ilgili unsurları ve onu (kısmen) veriyor; ancak okuyucu hastayı hikâyenin sonuna kadar tam olarak tanıyamıyor. Bilinmezlik bir gerilim unsuru olarak kullanılmıştır. İkinci gerilim unsuru ise kadınlardır. Anlatıcı; kadınların kimliğiyle ilgili bilgileri, hikâyenin başında sunmak yerine ilerleyen safhalara saklamıştır. Bu durum da merak unsuru oluşu nedeniyle gerilimi arttırır. Bir diğer önemli gerilim unsuru –ki hikâyenin temel gerilim unsur budur- içöyküsel anlatıcı olan adamın geçmişi. Dışöyküsel anlatıcı bu gerilimi hikâyenin son sayfasına kadar sıcak tutmak istemiştir. Bunu, geçmişiyle ilgili bilgileri son sayfaya saklayarak ve gizlenen bazı şeyler olduğunu bu ve buna benzer cümlelerle okuyucuya sezdirerek yapar: “Niçin onlara karşılıklı evde oturduğumu, bu odada yatamayacağımı söylemedim. O zaman her şeyi söylemek lazımdı.” “Evet, hepsini anlatsam rahat edeceğim. Fakat o zaman daha başka şeyler de anlatmak lazım gelecek. Hayatının sırrı meydana çıkacaktı.”

Anlatıcının hayatı (geçmişi) bir gerilim unsuru olduğu gibi bu hayatın anlatılış biçimi de başlı başına bir gerilim unsuru sayılabilir. İçöyküsel anlatıcı olarak kabul ettiğimiz misafirin hayatı sondan yani öyküleme ve öykü zamanının çakışmasından başlayıp otuz beş yıl öncesine bir anda gitmiştir. Burada ilk anlatılanlar öykü zamanının sırasına uygundur. Ancak anlatılanlar öyküleme zamanının araya girişiyle sık sık kesilir bazen

de anlatıcı (...) ile anlatmak istemediği noktaları atlayarak okuyucuyu meraklandırır ve önemli noktaları sona saklar.

Hikâyede dört anlatıcı vardır: Birincisi; diğer üçünün hayatını ve iç dünyasını bilen dışöyküsel yani öykü içinde rol almayan hâkim anlatıcıdır. İkincisi; hikâyenin başkişisi olan misafirdir (içöyküsel anlatıcı). Üçüncüsü misafirin dostu olan Zehra'dır. Dördüncüsü Zehra'nın ablası Zeynep'tir. İkinci, üçüncü ve dördüncü anlatıcılar içöyküseldir ve bilgileri sınırlıdır. Dışöyküsel anlatıcı diğer üç anlatıcının bilgilerine ve düşüncelerine sahiptir. Ancak tarafsız olduğu için onlar hakkında yorum yapmaz.

Dışöyküsel anlatıcı		
Misafirin hayatı	Zeynep'in hayatı	Zehra'nın hayatı

Birinci anlatıcı: Dışöyküsel hâkim anlatıcıdır. Kişilerle ilgili her şeyi bilmektedir. Ancak hikâyenin içinde bir role sahip değildir. Hikâyede asıl anlatılmak istenenler sona saklanmıştır. Dışöyküsel hâkim anlatıcı, kişilerin hareketlerini ve çevreyi tasvir etmiş ve bu tasvirleri söyleşimlerin arasına koyarak kişilerin içinde bulundukları hayal dünyasının akışını ve anlatımını bilinçli bir şekilde kesintiye uğratmıştır. Bu durum tam da “misafirin” anlattığı gibidir: “Kuyu gibi bir şey... Bir kere takıldın mı derine, daha derinlere gideceksin... Bununla beraber dinleyeceğim. Şimdi, o, biraz sonra ben üste çıkacağız. Böylece boğulana kadar...” (s. 149) ve dışöyküsel anlatıcının bu tür bir anlatım tekniği sayesinde geçmiş ve içinde yaşanan zaman birbirini alt üst eder şekilde art arda sıralanmıştır. Kişileri hareketleri ile verir: “Genç kadın yatağa bir kere daha baktı. Sonra etrafını süzdü. Oturacak bir yer arıyordu. Nihayet, en rahatı burası olacak! Der gibi bir omuz hareketi yaptı.” (s. 148) Onları ayrıntılı bir şekilde tasvir etmez; çünkü amaç kişileri ya da kişilerin hayatlarını anlatmak değildir. Anlatıcı hikâyenin pek çok yerinde yaşamın devamlılığını ve değişmezliğini vurgulamaya çalışmıştır. Bunun için kişilerin fiziksel özellikleri ya da değişen ayrıntılar yerine kişilerin ortak özellikleri ki bunlar zamanla değişmeyen süreklilik gösteren unsurlardır, mekânın değişmeyen unsurları üzerinde (saat) durulmuştur.

Anlatıcı, kişilerinin söyleşimlerini doğrudan aktarma yoluyla vermiş böylelikle de inandırıcılığı arttırmıştır. Kişilerin düşünceleri ve hareketleri üstüne yorum yapmaması da onun tarafsız bir anlatıcı olarak karşımıza çıkmak istediğini göstermiştir.

İkinci anlatıcı (misafir): Hikâye onun etrafında devam eder. Okuyucuya hayatının sırrını açıklamasıyla hikâye sona erer. Zeynep ve Zehra'yı tasvir eder; ancak onların düşünceleri dışöyküsel anlatıcı tarafından verilmiştir. Misafir, onların sadece fiziksel özelliklerini verir.

Üçüncü ve dördüncü anlatıcı (Zehra ve Zeynep): Onlar misafirin fiziksel durumunu ve özelliklerini verip misafirin geçmişinin ortaya çıkmasını sağlarlar. Bunların yanında kendi hayatlarıyla ilgili anlattıkları hikâyenin vermek istediği mesajla yani hayatın devamlılığı ve değişmezliği üzerine olan görüşlerle ilişkilidir.

7.2. KİŞİLER

Hikâyenin kişi kadrosu oldukça sınırlıdır. Misafir, Zehra, Zeynep, hasta, hastanın karısı, hastanın karısı, hastanın evlâtlığı, hastanın çocuğu hikâyenin kişileridir.

Kişilerin sebep olduğu özelliklerin incelenmesi hikâyenin anlaşılabilmesi için oldukça gereklidir.

Hikâyenin başkışisi ‘misafir’dir. Anlatıcı, hikâyede misafirin adını hiç söylememiştir. Bu, yaratılmak istenen belirsiz ortamı destekler niteliktedir. Okuyucu, misafirle ilgili bilgileri ancak hikâyenin tamamını okuduktan sonra öğrenebilir. Bu bilgilerin bir kısmı hikâyenin içine parça parça yerleştirilmiştir. Geri kalan önemli kısmı da hikâyenin sonunda verilmiştir. Okuyucu, hikâyeyi dikkatli bir şekilde takip etmeden anlatılanları birleştiremez. Kişilerin isimlerini öğrenmek (Zeynep, Zehra), kimin ne zaman konuştuğunu, düşündüğünü anlayabilmek dikkatli bir okumayı gerektirir. Bu da okuyucuyu hikâyeye çeker. Onun hikâyeye yoğunlaşması gereğini doğurur.

Kişilerle ilgili bir diğer önemli nokta gerek başkışinin gerekse Zeynep ve Zehra’nın öyküleme zamanında yaşamayan kişilerden etkilenmiş olmalarıdır. Hasta, hastanın karısı ve çocuğu otuz beş yıl öncesinde kalmıştır. Ancak hikâyenin başkışisini ve diğer kişilerini etkileyen konumdadırlar.

Öyküleme zamanı içinde yaşayan kişileri eyleyenlerden etkilenişlerine göre ikiye ayırabiliriz: 1. Misafir ve Zehra 2. Zeynep. Bölümleyişte kişilerin eyleyenlerden etkileniş derecelerini göz önünde bulundurduk. Dikkat edilirse hem misafir hem de kardeşler geçmişleriyle birlikte yaşamaktadır. Ancak kardeşlerle misafir arasında belirgin bir fark vardır. Bu da hayatın devam edişidir. Misafir; hasta ve hastanın karısından, hastanın çocuğundan ya da kardeşlerden daha çok etkilenmiştir. Bunu Zehra’nın söylediği şu sözlerden anlayabiliyoruz: “Bizde hayat devam ediyor... Ablamın dört, benim üç çocuğum var.” (s. 153) Gerçekten de bu sözler hikâyenin kilit noktasını oluşturabilecek mahiyettedir.

Hasta, evlâtlığı ve çocuğu misafirin hayatını derinden etkilemiştir. Misafir, çocukluğu ve ilerleyen hayatı boyunca hasta ve onun çevresindekilerden etkilenmiştir: “Bu küçükkendi. Büyüyünce büsbütün başka oldu. Bu ev başka türlü hayatıma girdi.” (s. 156) Hasta, misafirin hayatını derinden etkilemiş ve onun kendi hayatını yaşamasını engellemiştir. Yani onu hayatın dışında bırakmıştır. Bunu misafirin evlenmesine dolaylı yoldan engel olarak yapmıştır. Zehra’nın şu sözleri bu durumu açıklar: “Bekâr insan hayatın dışında kalıyor!” (s. 154) Misafir, hastanın evlâtlığıyla olan ilişkisinden sonra hiçbir kadınla ilişki kuramamıştır: “Ve ben bir daha, bir daha hiçbir kadınla.” (s. 157) Bu durum onu hayatın dışında bırakmıştır. Aslında hayatın dışında kalışının sebebi tam olarak evlilik de değildir. Bunun sebebi evliliğin getirdiği ‘çocuk’ unsurudur. Biz bu düşünceyi Zehra’nın: “Bizde hayat devam ediyor... Ablamın dört, benim üç çocuğum var.” (s. 153) sözlerinden çıkartıyoruz. Zehra hayatın devam edişinin göstergesi olarak çocuklarını görmüştür. Bu, hikâyenin en önemli yargılarından biridir. Misafir, hastanın evlatlığından sonra hiçbir kadınla birlikte olmadığını söylemişti. Bu durum sonucunda çocuğu da olmamıştır. Yani hayatının kendisi öldükten sonra da devam etmesi anlamına gelen ‘çocuk’ tan yoksundur: “Hayat kendisinde bitiyor. Birdenbire bir insan, devam edecek, etmesi lazım gelen bir şey kendisinde bitiyor.” (s. 153) Hayatın devam edişi, sürekliliği hikâyenin en önemli problemidir. Bu mesaj gizli bir şekilde okuyucuya iletilmiştir. Dikkat edilirse hastanın yaşamının sembolü haline getirilen ve kurduğunda hastanın öleceği düşünülen ceviz ağacının altında yine hastanın çocuğu vardır: “Bütün mahalleli onu yaşatan bu ceviz ağacıdır, o dikti. Kuruyana kadar yaşayacak diyorlardı... Altında da evlâtlığından olan çocuğu var! Diyorlardı!” (s. 153) Ceviz ağacı, görüldüğü gibi hastanın hayatıyla özdeşleştirilmiştir. Yaşamın sürekliliğine dair olan bir unsur olan ‘çocuk’la birlikte verilışı ise elbette ki bir tesadüf değildir.

Hikâyede, üzerinde durulan iki temel unsur vardır: Birincisi hayatın sürekliliği; ikincisi ise hayatın içinde yer alan varlıkların değişmezliğidir. Değişmezlik ve süreklilik hikâyenin temel unsurlarıdır. Bu unsurlar hikâyenin kurgusu ile de vurgulanmıştır. Kişilerin ayırt edici özelliklerinin verilmeyişi ya da aşağıdaki örneklerde gösterilen değişmezlik unsuru ve toprak arasında kurulan dolaylı fakat belirgin ilişki gibi pek çok paralel nokta, bu unsurların kurguyla vurgulanışının kanıtıdır.

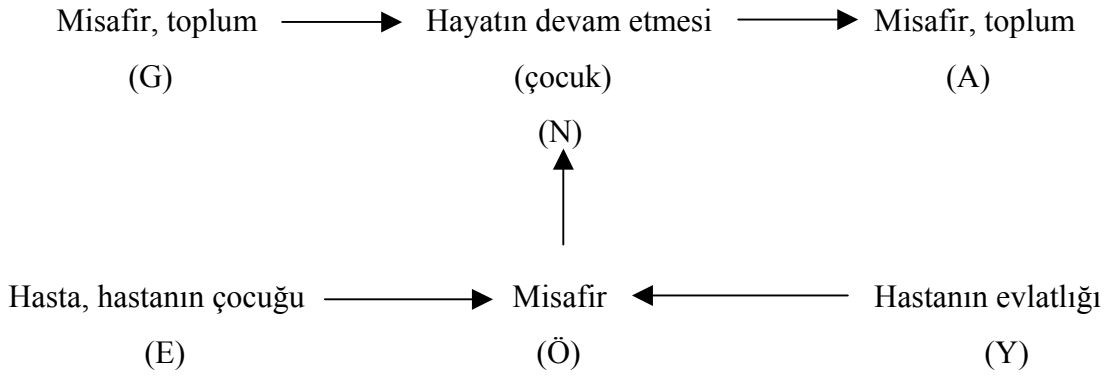
Dışöyküsel anlatıcı ya da kişiler tarafından söylenen şu sözler yukarıdaki yargıyı kanıtlamak açısından oldukça önemlidir: “Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu.” (s. 149) “Garip bir şekilde kaya balıklarına benziyordu. Her şey birbirine benziyor.” (s. 151) Değişmezlik ve süreklilik bu iki unsur hikâyenin genelini oldukça etkilemiştir. Kişilerin hiçbirinin ayırt edici özellikleri ayrıntılı bir biçimde verilmemiştir. Çünkü bu iki unsur bütün varlıkları birbirinin devamı kılmıştır. Bu durum kişileri içinde bulundukları zamandan ve mekândan koparır ve yaşadıkları anın altında, yani yaşadıkları zamanın dışında, düşünmeye sevk eder: “Onlar da yavaş yavaş misafirleri gibi yaşadıkları anın altında, derinlerde düşünmeğe başlamışlardı. Ve bu çok derinlerdeki düşünceler toprak altındaki kökler gibi birbirlerine benziyor, bu benzerlikle birbirlerine karışıyorlardı.”(s. 151) Hastanın çocuğunun da toprak altına gömüldüğü düşünülürse. Bu cümleler bize yaşamın sürekliliğini ve değişmezliğinin toprakla ilişkili olarak verilmek istendiğini ve bu da fikrin kurguyla nasıl desteklendiğini gösterir. Kişilerin hayat hakkındaki düşünceleri toprak altındaki köklerin birbirlerine benzerliği gibi benzerdir. Değişmezlik unsuru görüldüğü gibi toprakla ilişkilendirilmiştir. Çocuğun da toprak altına gömüldüğü hatırlanırsa bu iki önemli unsurun toprakta, toprağın altında birleştirildiği ve bu ilişkinin de tesadüfi olmadığı düşünülebilir.

Kişileri, bu derin düşüncelerden koparan unsurlar vardır. Bunlar; evin eski sahiplerinden kalma saatinin çıkardığı sesler, marşandiz treninin etrafı sarsışı, rüzgârın esmesi, çocukların yaktıkları otların kokusu... Dış dünyaya ait bu unsurlar kişilerin duygularına yöneliktir. Ses, korku veya hissetme yoluyla kişiler derin düşüncelerden sıyrılıp yaşadıkları ana dönerler.

Öyküleme zamanında yer alan kişilerin tamamının zaman ve mekân sınırlamalarından bağımsız olduğu söylenebilir. Misafir, bir anda geçmişine dönüp aynı duyguları yaşayabilmektedir: “Vücudu baştan aşağı otuz beş sene evvel taşlıkta, kuyunun başında, ne olduğunu layıkıyla bilmeden tattığı hazzın ürpertileri içinde idi.” (s. 154) Aynı şeyler Zehra ve Zeynep için de geçerlidir: “Zihninden Boğazdaki asıl evine gitti. Çocukların odasına girdi. Küçüğün üstünü örttü.” (s. 154) görüldüğü gibi zaman ve mekânı derin düşünceler vasıtasıyla aşabilmektedir. Bu da hikâyenin temel unsurları olan değişmezlik ve süreklilik ile paralel bir özelliktir.

Eyleyensel örnekçe:

Kişiler başlığı altında yapılması gereken önemli çalışmalardan biri de eyleyensel örnekçedir. Ancak şu belirtilmelidir ki hikâyede yer alan hiçbir eyleyen kişilerden herhangi biri üzerinde bilinçli bir şekilde etkiye sahip değildir. Eyleyenler kişilerin hayatını derinden etkilemiştir; ancak bu etkileyiş dolaylı yollardan olmuştur. Ve eyleyenler bu durumdan haberdar değildir. Örneğin kadınlar misafiri çocukluğunun en garip tarafına götürdüğünü bilmezler. Hasta ve evlatlığı misafirin bu durumundan habersizdir.



Görüldüğü gibi misafir hem gönderici hem de alıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat misafirin, hayatın devam etmesi anlamına gelen çocuktan yoksun oluşu hem misafiri hem de toplumu ilgilendiren bir durumdur. Bu durum toplumun bireylere yüklediği bazı bilinçaltı değerlerin sonucudur. Bu değerlerin dini boyutu da vardır. Dikkat edilirse hastanın evlatlığından çocuğunun oluşu ve bu çocuğunun ceviz ağacının altında gömülüşü gibi olaylar toplum (mahalleli) tarafından ‘günah’ olarak değerlendirilmiştir: “-Felç... Mahalleli ‘günahını ödüyor...’ diyormuş.” (s. 155) Çocuğun ceviz ağacının altına gömülüşü bilgisi müezzinden öğrenilmiştir: “Evin yanı başındaki küçük mescide sabah ezanını okuyan müezzin, ceviz ağacının dibini kazdıklarını görmüştü.” (s. 154)

Eyleyensel örnekçeyle ilgili yaptığımız bu açıklamaları yine küçük bir dikkat ile sonlandıracağız: Hikâyenin öznesi ‘misafir’dir. Yani bulunduğu yerde kalıcı olmayan bir insandır. Misafirin, hikâyede üstünde durulan asıl özelliğinin bekâr oluşu ve dolayısıyla da hayatın devamlılığını sağlayamamış oluşu, kalıcı olmayışı düşünülürse anlatıcının onun gerçek adı yerine ‘misafir’ kelimesini seçmesinin tesadüf olmadığı

düşünülebilir. Misafir, hayatta kalıcı olmayı başaramamış “devam etmesi lazım gelen bir şey”’in yani hayatın kendisinde bitmesine mani olamayan bir insandır.

Hikâyenin eyleyenler örnekçesi ise şöyle olacaktır:

EYLEYENLER	KİŞİLER	İŞLEVLER
Hasta	Misafir	Korku, evlatlık olan kadından ayrılma
Hastanın çocuğu		
Hastanın evlatlığı	Misafir	Hiçbir kadınla birlikte olamama
Zeynep, Zehra	Misafir	Otuz beş yıl öncesine geri dönüş
Ev	Misafir	Otuz beş yıl öncesine geri dönüş
Oda		
Saat	Misafir, Zeynep, Zehra	Öyküleme zamanına geri dönüş
Tren		
Rüzgar		
Çocuk	Misafir, Zeynep, Zehra	Hayatın devam etmesi

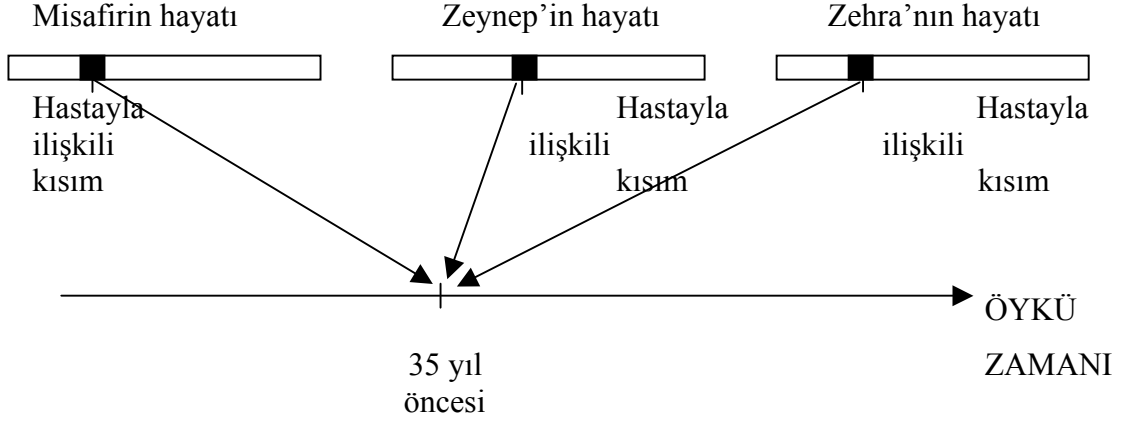
7.3. ZAMAN

Hikâyenin zamanı, vermek istediği “süreklilik” mesajı ile ilişkilidir. Dışöyküsel anlatıcının zaman hakkında söylediği şu sözler ise anahtar olacaktır: “Bu kadar bölünen, ufak ufak ayrılan bir şey hiç kimsenin olabilir miydi?” (s. 151) Burada zaman kavramı içinde verilmek istenen aslında ‘hayat’tır. Bunu anlatıcının şu sözlerinden kolayca anlamak mümkündür: “Bu çeyrek saatlerin sesiydi. Sonra zaman kendi kuru taktakını aldı. Sanki ömrümüz çok kuru bir şeydi de küçük bir satırla onu doğruyordu.” (s. 149) Anlatıcı hayatın tek bir kişiye ait olmayacağını düşünür. Yani insan, kendi hayatına bile tek başına sahip değildir. Toprak altındaki köklerin birleşmesi gibi hayatlar da birbirlerine benzerlikleriyle birleşir. Bu durum da hikâyedeki değişmezlik unsurunun bir çeşit göstergesidir. Kişilerin hayatlarındaki ortak noktalar onları bir araya getiren birer bağıdır.

Misafir, Zeynep ve Zehra: Üçünün ortak noktası hastadır. Bu ortak nokta onları bir araya getirir. Üçü de ayrı bir hayata sahiptir ancak bu ortak nokta onları birleştirir: “Onlar da yavaş yavaş misafirleri gibi yaşadıkları anın altında, derinlerde düşünmeğe başlamışlardı. Ve bu çok derinlerdeki düşünceler toprak altındaki kökler gibi birbirlerine benziyor, bu benzerlikle birbirlerine karışıyorlardı.” (s. 152) Dikkat edilirse hasta, onları kendi iç dünyalarından apayrı bir yere sevk etmez tam tersine onları kendi içlerinde derinleşmeye, derin düşüncelere sevk eder: “Otuz beş sene evvelki hastanın başında bekliyoruz. Onun için kendi ömrümüze dalıyoruz!” (s. 154)

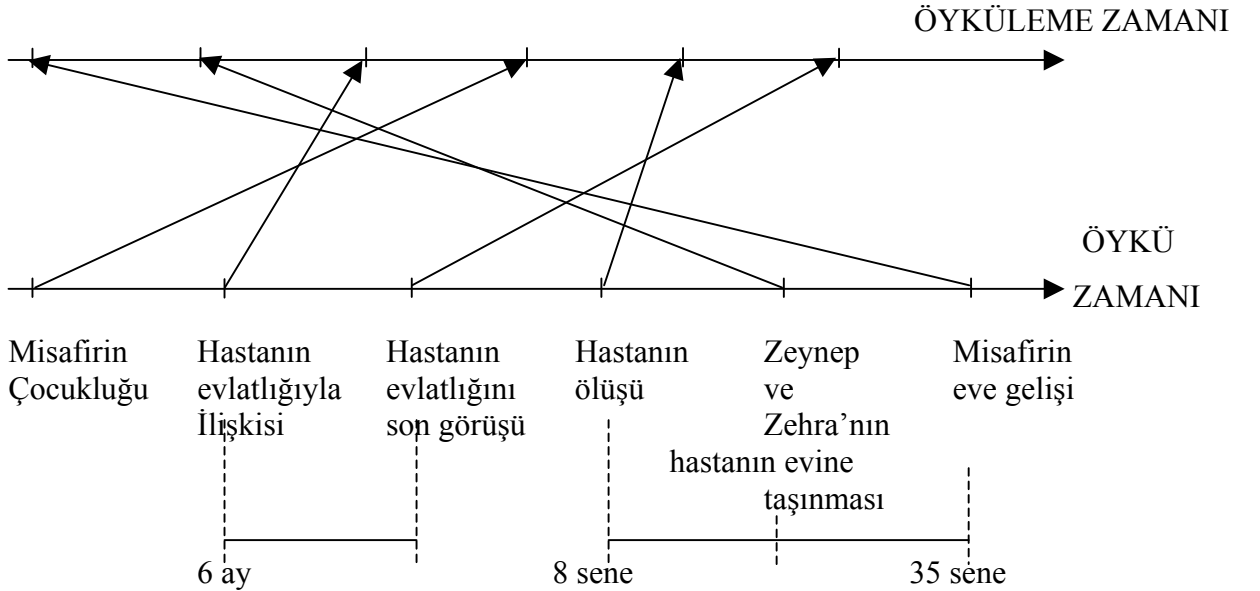
Bu düşünceler üçünü de aynı zamana götürür: “Bu da anlatıyordu ki, hakikaten hastanın başında idiler.” (s. 154)

Aşağıdaki şema bu durumu daha iyi izah etmemize yardımcı olacaktır:



Dolayısıyla hiç kimsenin bütünüyle kendisine ait olan bir hayatı yoktur. Herkes, küçük parçalara ayrılmış hayatını başkalarıyla paylaşır. Bu paylaşım irade dışıdır. Misafirin sözleri, bu yargıyı kanıtlar niteliktedir: “Kuyu gibi bir şey... Bir kere takıldın mı derine daha derinlere gideceksin...” (s. 149)

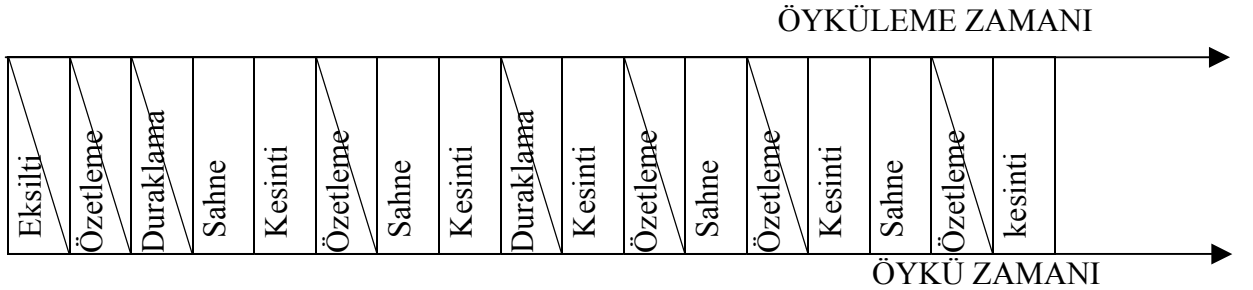
Hikâyenin zaman şeması:



Bu şemada dikkati çeken şey anlatıcının hikâyeye sondan başlaması yani doğrudan hastadan bahsetmesidir. Önce hastadan bahsedilmiş sonra da hastanın kim olduğu, misafirin hayatındaki yeri vs. bilgiler verilmeye başlanmıştır. Bu da hikâyenin gerilimini arttıran bir özelliktir. Kişinin, hastanın kim olduğunu ve diğer bilgileri

edinebilmesi için hikâyeyi tamamen okuması gerekir. Anlatıcı, okuyucuyu meraklandırarak onu hikâyeye çekmeyi amaçlamıştır. Bu durum sadece hikâyenin başında görülen bir özellik de değildir. Anlatıcı, sık sık daha sonra anlatacağı olaylardan ya da kişilerden bahseder. Örneğin misafirin hastanın evlatlığıyla olan ilişkisi s. 154'ten itibaren anlatılmaya başlanmıştır. Ancak s. 149'da: "Birdenbire hastayı hatırladı. Hastayı ve başı ucundaki iki kadını." Daha önce bahsedilmemiş iki kadın bir anda hikâyeye girmiştir. Anlatıcı bu iki kadının kim olduğunu söylemiş ancak onlarla ilgili cümlesini tam olarak tamamlamayarak okuyucuya bu iki kadının daha sonra anlatılacağı mesajını vermiştir: "Öbürü genç, güzel ve galiba yarı deli..." (s. 151) Tamamlanmamış cümleler sıkça karşımıza çıkar. Anlatıcı bu cümlelerin vermesi gereken bilgileri hikâyenin bir yerinde mutlaka tamamlar; tabii ki bu şekilde bir anlatım okuyucuyu meraklandırır, hikâyeyi daha dikkatli okuyarak parça parça verilen bilgileri birleştirmeye sevk eder. Bu da onu hikâyeye yakınlaştırır, hikâyenin içine çeker.

Hikâyenin ritmiyle ilgili ise şöyle bir tablo ortaya çıkar:



Görüldüğü gibi hikâyede duraklamalar oldukça az kullanılmıştır. Anlatıcının, kişilerin içinde bulunduğu mekânı ya da kişilerin kendisini ayrıntılı tasvirlerle anlatmaması bu durumu doğurmuştur. Ayrıntılı tasvirlerle yer verilmeyişinin sebebi ise hikâyenin temel unsurlarıyla yani değişmezlik ve süreklilikle ilişkilidir: "Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima başka şeye benziyordu.." (s. 149) böyle bir düşünceyle hareket edildiğinde elbetteki varlıkların ayrıntılı tasvirleri yapılamazdı.

Hikâye içindeki kesinti sayısının fazla oluşu da gerek dışöyküsel anlatıcının gerekse içöyküsel anlatıcıların sık sık kendi iç dünyalarına dalması ve bunların anlatılmasıyla ilgilidir. Önemli olan bu dünyaların verilmesi olduğu için kesintiler sıkça kullanılmıştır.

Kesintiler kişilerin daha önce parça parça öğrendiklerini hatırlamalarını da destekler: “Zehra parça parça öğrendiği şeyleri hatırlıyordu.” (s. 153) Ayrıca misafirin söylediği: “Bir kere takıldın mı derine, daha derinlere gideceksin... Bununla beraber dinleyeceğim. Şimdi, o, biraz sonra ben üste çıkacağız.” (s. 149) şeklindeki sözleriyle de ilişkilidir.

Bu bölümdeki önemli ayrıntılardan biri de kişileri kendi geçmişlerine, hayatlarına dalmalarıyla ilişkilidir. Kişilerin geçmişi yani öykü zaman, toprak altı ya da suyun altıyla ilişkilendirilmiştir: “Bir kere takıldın mı derine, daha derinlere gideceksin... Böylece boğulana kadar...” (s. 149) “Belki de bu suali yukarıya, toprağın üstüne, herkesin dünyasına çıkmak için sormuştu. Bütün gece böyle olmuştu. Hep bir suyun altıdan yukarı çıkar gibi konuşmuştu.” (s. 152) “Otuz beş sene evvelki hastanın başında bekliyoruz. Onun için kendi ömrümüze dalıyoruz.” (s. 154) Bütün bunlar bize aşağıdaki şemayı oluşturma imkânı verir:

Aşağı (Toprağın, suyun altı)	kt	Yukarı (Toprağın, suyun üstü)
Öykü zamanı		Öyküleme zamanı

Zehra’nın anlattığı hikâye de bu bağlamda düşünülebilir. Zehra’nın kaynanası ve kayınpederi ölüm haberlerinin ardından geriye doğru giderler ve ölen kişiyle ilgili bildiklerini paylaşırlar: “Her gün bir ölünün, bir hastanın arkasından geri doğru gidiyoruz.” (s. 151) Ölüm de toprak altına girmeyeyle ilişkili olarak düşünüldüğünde yukarıdaki şemanın doğru olduğu kanıtlanmış olur.

7.4. MEKÂN

Mekân, hikâyenin ilk cümlelerinde karşımıza çıkıp bütün hikâye boyunca varlığını hissettiren, kişileri etkileyen önemli eyleyenlerden biridir: “Hasta bu odada yatıyordu. Sekiz sene bu odada yattı. Sekiz sene boyunca onun sesini bu odadan dinledik. Ve duvarlara bu çok eski ıstırabın tortusu hala orada imiş gibi vehimle, korku ile baktı.” (s. 148)

Hastanın odası ve evi yani hastaya ait unsurlar hem misafiri hem de iki kardeşi (Zeynep-Zehra) otuz beş yıl öncesine götürür. Yalnız bir farkla: misafir hasta yaşarken onun evinin karşısındaki evde büyümüştür. Ve hastayla onun yakınlarını tanımıştır. Zehra ve Zeynep ise hasta öldükten sonra onun evine taşınmıştır. Dolayısıyla hasta ve yakınlarını tanımıştır. Zeynep ve Zehra ise hasta öldükten sonra onun evine taşınmıştır. Dolayısıyla hasta ve yakınlarını tanımamışlardır. Onlar mahalleliden duydukları kadarıyla olayları bilmektedirler. Misafir ile kardeşler arasındaki bu fark kardeşlerin geriye dönüşlerinin misafirinki kadar etkili olmayışının sebebidir. Misafir, duvardaki çok eski ıstırabı yoğun bir şekilde hisseder ve geriye dönüşlerinde ya haz duyar ya da sıkılıp terler; ama kardeşler bu tür tepkiler göstermez ve durgunlaşırlar: “Otuz beş sene evvelki hastanın başında bekliyoruz.” (s. 154)

Kişiler ve mekân ilişkisi içerisinde, kişiler başlığında değindiğimiz; ancak tam olarak açıklamadığımız kişilerin mekânı düşünce ya da hayal gücüyle aşmasıdır. Misafir ve Zehra neredeyse tamamen mekândan bağımsız yaşamaktadır. Ancak ikisinin bağımsızlık durumu arasında büyük bir farklılık vardır: Zehra’nın içinde bulunduğu mekânı düşünsel bir faaliyetle terk etmesi söz konusuyken; misafir, içinde bulunduğu mekânın tetiklediği birtakım duygular sayesinde geriye, çocukluğuna geri dönüp o zaman hissettiklerini tekrar hissedebilmektedir. Zehra’nın mekânı zihninde terk edişleri misafirinki kadar yoğun ve etkili değildir; çünkü Zehra otuz beş sene evvel o evde yaşamamıştır. Bunlarla birlikte diyebiliriz ki Zehra’nın zamanı ve mekânı aştığı durumlarda ulaştığı nokta eş zamanlı da olabilmektedir: “Zihninden Boğaz’daki evine gitti. Çocukların odasına girdi. Küçüğün üstünü örttü.” (s. 154) Misafirin zamanı ve mekânı aştığı durumlarda ise hep geriye yöneliş vardır. Ve çoğunlukla hastanın evindedir.

Zehra'nın eş zamanlı olarak farklı mekâna gitmesi başka bir özellik taşıyor ki o da ulaştığı mekânda bir eylem gerçekleştirmesidir. Misafirin ise böyle bir şansı yoktur.

Zehra, Boğaz'daki evine 'zihin yoluyla' gitmiştir. Yani bir düşünsel faaliyet sonucu gerçekleşmiştir. Benzer durumları başka cümlelerde de görebiliyoruz: "Zihninden lavaboya kendi eliyle astığı temiz havluları, musluğa koyduğu defne sabununu hatırladı." (s. 152) Misafir ise düşünsel bir faaliyetten ziyade kesik kesik hatırlamalarla geçmişe gitmiştir. "Bu gece, bu odada nasıl yatacağım. Birdenbire hastayı hatırladı. Hastayı ve başucundaki iki kadını. Zihninden hesapladı. Tam otuz beş sene oluyordu." (s. 149) misafirin geriye dönüşlerinde irade yoktur. Aynı istem dışı gerçekleşir. Bütün bunların dışında Zehra ve misafir arasında mekân bakımından düşünüldüğünde bir paralellik ortaya çıkar ki o da misafirin de Zehra'nın da bulundukları bu mekânda yani hastanın evinde kalıcı olmayışlarıdır: "...tekrar Boğaz'daki asıl evini..." (s. 156) Misafir zaten bir gece için ordadır. Zehra'nın da asıl evi Boğaz'dadır. Dolayısıyla o da bulunduğu bu mekânda bir nevi misafirdir. Bütün bu anlattıklarımızı şu tabloyla gösterebiliriz:

Misafir	Zehra
sürekli geriye doğru	eş zamanlı veya geriye doğru
kesik kesik hatırlamalarla geriye	zihinsel faaliyet sonucunda geriye veya eş zamanlı geçiş
irade dışı	isteyerek
hastanın evi veya kendi evi	hastanın evi veya Boğaz'daki evi
eylemde bulunamıyor	eylemde bulunabiliyor

Bu başlık altında incelenmesi gereken pek çok unsur, kişilerle olan yoğun ilişkilerinden dolayı kişiler başlığı altında değerlendirildiği için burada bir defa daha bahsedilmemiştir.

8. ABDULLAH EFENDİNİN RÜYALARI

İçine kapalı, utangaç bir kişiliğe sahip Abdullah Efendi; dört arkadaşı ile birlikte bir meyhaneye gider. Alkolün etkisiyle sosyal kimliğinden kurtulur ve kendi bilinçaltına doğru bir yolculuğa çıkar. Diğer taraftan da arkadaşları onu kadınlarla ilişkiye girebileceği evlere götürürler. Abdullah Efendi, gerek bu evlerde gerekse yol boyunca iç dünyasındaki sırları keşfetmeye, keşfettikçe de farkına vardığı gerçeklerden korkmaya başlar. Ancak o en azından bu gece için geri dönüşü olmayan bir yola girmiştir ve bu tecrübeyi yaşamak zorunda kalmıştır.

8.1. ANLATICI

Hikâye, sınırlı hakim dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Anlatıcının bilgisi A. Efendinin hayatı ve iç dünyasını kapsar; ancak diğer kişilerin iç dünyasıyla ilgili bir bilgiye sahip değildir. Bunun için sadece A. Efendinin iç dünyasını, duygularını, düşüncelerini vermekle yetinir. Diğer kişilerin hikâyeye katılımını ise onların fiziksel özelliklerini vererek sağlar.

Anlatıcı, hikâyenin içindeki bir kişi değildir yani dış öyküsel anlatıcıdır. Hikâyeyi aktarırken kişilerin içinde bulunduğu durumu, mekânı ya da olayları okuyucuya daha canlı sunabilmek için birkaç yol izler. Bunları benzetmelerden faydalanma, zıtlıklardan faydalanma ve tekrarlardır. Bunlara anlatıcının düşüncelerini de katabiliriz: “Bir sisten sıyrılan tek bir ağaç gibi...”(s. 168) “...damarlarını bir nevi karışık köklü Tuba ağacı gibi görüyorlardı.” (s. 206) “Birdenbire bu karanlığı arkasında bıraktığı geniş ve aydınlık hayatın hatıralarıyla doldurmak istediği.” (s. 202) “Bu taş kadar katı karanlık her hayali siliniyordu.” (s. 202) “Hiç bir tılsım onu yumuşatamazdı.” (s. 203) “Sanki zaman volkanından fişkırmış küllerin kapladığı bir diyarda idi; sanki süreklilik dediğimiz, yıldızlardan örülmüş zincir birdenbire kopmuş, kuyruğunu yeyip kendi kendinden doğan büyük ve ebedi yılan, ayaklarının ucuna cansız ve upuzun yıkılmıştı.” (s. 202) Görüldüğü üzere süreklilik gibi soyut kavramlar somut varlıklarla bir arada

bazen benzetmelere maruz kalarak verilmiştir. Böylece, okuyucunun bu soyut hikâyeyi kafasında daha rahat canlandırması ve hikâyeden kopmaması sağlanmıştır.

Özellikle ‘talih’, ‘gece’ ve ‘tesadüf’ kelimelerinin sık sık tekrarlanması okuyucuyu şartlandırmıştır. Anlatılan bütün olağanüstü kişilerin ve olayların tabii ve gerçek olarak görülmesi amaçlanmıştır. Bu, hikâyenin inandırıcılığı açısından gerekli bir durumdur: “Ne tuhaf geceydi bu.....” (s. 177) “..... fakat o bu geceyi öğrenmişti, ondan her şey beklenebilirdi.” (s.182) “Bu gece bilinmez bir talihin mahkumuydu.” (s. 194) “Talih’i küçük bir vodvil muharririydi.” (s. 190) “Yahut hangi talih Abdullah Efendinin....” (s. 197) “Bir tesadüf, bir talih onu bu gece alelade fanilerin yaşadığı zamanın hudutları dışına çıkarmıştı...” (s. 198)

Anlatıcıyla ilgili bir diğer özellik A.Efendi veya olaylarla ilgili yaptığı yorumlardır. Anlatıcı, sadece aktarmakla kalmaz bunun yanında yorum da yapar. Kendi ölümüyle ilgili konuşma hazırlayan A. Efendinin yazdıklarıyla ilgili söyledikleri bunu örnekler: “Hararetle son cümleleri hazırladı. Topyekün bakılacak olursa nutuk hoş a gidecek şekilde idi.” (s. 191) Bu durum, aslında dışöyküsel olan anlatıcıyı hikâyenin içine katar. Yani hikâyede tarafsız bir anlatıcıdan söz edilemez. Anlatıcının bu şekilde taraflı oluşu, kendi görüşlerini vermesi ilk önce olumsuz gibi görünse de A. Efendi’yi anlatırken çoğu zaman daha sıcak bir ifadeyi seçmesi örneğin ona Abdullah demesi hikâyeye samimilik, sıcaklık katmıştır: “Abdullah bu rolü farkına varmadan sonuna kadar böylece oynasaydı.... “(s. 190). “Bu humma içinde kahramanımız yaşadığı gecenin...” (s. 182) Bu kadar olumsuz durumların, varlıkların ve mekânların anlatıldığı hikâyenin, böyle sıcak bir anlatıma ihtiyacı olduğu da bir gerçektir.

Anlatıcı bu samimiyeti sadece A. Efendi ile sınırlamaz, okuyucu hikâyeye yaklaştırmak gayesiyle okuyucuya soru sorar ve konuşur: “Bilmem farkına varıyor musunuz? “Hepimizin seyrederken gördüğümüz..... işte zavallı Abdullah’ın hayatı....” (s. 190)

Hikâyenin anlatılış özelliklerini incelediğimizde anlatıcının hikâye içindeki dengeleri nasıl kurduğunu da anlayabiliriz.

Hikâye konusu itibariyle durağandır. Hareket ve eylemden çok hayallerin düşüncelerin ve psikolojik tahlillerin yer alışı doğal olarak hikâyeyi durağanlaştırmıştır. Anlatıcı da anlatış biçimiyle konuya uymuş ve konu-biçim dengesini sağlamıştır. Diğer bölümlerde de belirttiğimiz gibi hareket bildiren kelimeler yani fiillerin yanında özellikle duraklama bölümlerinde sıkça kullanılan isim ve isim soylu sözcüklerin (edat, zamir....) yüklem oluşu konunun durağanlığına biçimin ayak uydurmasını sağlayan önemli ayrıntılardandır. Bunlarla beraber A.Efendinin, bir yerden başka bir yere giderken yaptığı eylemler, düşünceler özetlenerek geçilmiştir. Yani özellikle hareketleri değil de düşünceleri ve hayalleri anlatılmıştır. “....huzuru ve aşkı, taşıyacak olan narin mahluku tahayyül ederek arkadaşlarını takip etti.” (s. 179) A. Efendinin birinci evden çıkıp ikinci eve girinceye kadar yaşadıkları bu kelimelerle özetlenmiştir. Anlatıcı, A. Efendinin eylemlerini anlatmayarak da hikâyeyi durağanlaştırmıştır.

Hikâyenin bu kadar durağanlaşması, ağırlaşması elbette ki okuyucu açısından olumsuz, okumayı güçleştiren bir durum olacaktır. Ancak anlatıcı, yukarıda söylediğimiz dengeyi kurarak buna engel olmuştur. Özellikle tasvirlerin yapıldığı ve A.Efendinin iç dünyasına ait ayrıntıların verildiği noktalarda anlatıcının imdadına filimsiler yetişir: “Bu baş ve omuz üzerinde duruşu hep aynı idi. Sade bazı kısımlar gerilemiş, bazıları ilerlemiş, alın arkaya doğru kaçarak ve bunun hafif yassılaşıp hayvani şekle daha yaklaştırmışlardı. Bütün bu başları taşıyan boyunlarda acayip bir kalınlaşma, kendi kendisini, görülmemiş bir şekilde hodbin ve tatmini gaye edinmiş bir idrak vardı.” (s. 196). Tasvirlerin ağırlaştırdığı bölümlerde kullanılan filimsiler, yapıları icabı hikâyeye hareket katmıştır. Bununla beraber tasvir edilen varlıkların olağanüstülüğü, okuyucunun dikkatini ve ilgisini çekmesi dolayısıyla da durağanlığın etkisini azaltması açısından önemli bir denge unsurudur.

Olağanüstü varlıklardan bahsetmişken şunlar da söylenmelidir: Bu unsurlar hikâyeye çekicilik ve hareketlilik katmıştır. Ve bununla beraber A. Efendinin sürekli olarak dolaştırılması (kaçması) her gittiği yerde olağanüstü varlıklarla karşılaşması okuyucunun olabilecekleri önceden sezmesine neden olur ki bu hikâye için olumsuz bir durumdur. Anlatıcı burada iki yol izler: Birincisi; okuyucunun düşünebileceklerini, kafasında oluşabilecek şüphe ve soru işaretlerini A. Efendi’ye yansıtmak ve bu noktada A. Efendi ile okuyucu arasında paralel bir düşünce yapısı meydana getirmektir. Yani

okuyucunun şüphelerini A. Efendinin şüpheleri olarak yansıtmaktır. A. Efendi de sizin gibi düşündü ve gözlerine inanamadı ama bu gerçektir, demek anlatıcının izlediği birinci yoldur: “Abdullah, gördüğünden ziyade göreceği şeylerin korkusu içinde bir köşeye büzülmüş, ne yapması gerekeceğini düşünürken hakikaten korktuğu başına geldi. Filhakika duvardaki resim birdenbire canlanmış, yeni evli karı koca delice bir raksa başlamışlardı. Abdullah ilk önce buna inanmak istemedi, elleriyle gözlerini oğuşturarak tekrar bakıyor, ‘artık bu kadarı olmaz....’ diye söyleniyordu. Fakat yazık ki gözleri onu aldatmamıştı. Gördüğü sadece hakikatti.” (s. 182–183)

İkincisi ise bütün bu olan bitenleri, bu olumsuzlukları ve olağanüstülükleri ‘gece’ nin üstüne atmak olmuştur: “Ah, ne kötü geceydi, ne uğursuz tesadüflerin gecesiydi bu! bir kere ondan sıyrılabilseydi!...” (s. 185)

Anlatıcı, yukarıda da söylediğimiz gibi okuyucunun A.Efendiyle ilgili düşünebileceklerini de hesaba katmıştır: “Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerinin hiçbirisi vaki değil; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti.” (s. 171) Yani anlatıcı daha hikâyenin başlarında bütün bu anlatılanların A. Efendinin can sıkıntısından ibaret olabileceği mesajını vermiş ve bununla da kalmayarak bu fikri destekleyecek şu cümleleri söylemiştir: “Uzun müddet bu düşüncelerle kendisini yordu, sonra etrafında gördüğü şeylerin hakikatte var olup olmadıklarını bir daha tetkik için yine o tarafa baktı: deminki çiftlerin ikisi de yoktu.” (s. 171) İşte bu cümleler anlatılanların hayal mahsulü olduğunu kesin bir dille hem de daha hikâyenin başında belirtmiştir. Bu safhadan sonra okuyucu anlatılanların gerçek mi yoksa hayal mi olduklarını anlama çabasına girmeyecektir. Çünkü her şeyin hayal mahsulü olduğu söylenmiştir. Peki bu niçin yapılmıştır ve okuyucunun hangi çaba içerisinde olması beklenmektedir ki bu gerçekler böyle açık bir şekilde ifade edilmiştir? Cevabı hikâyenin bütününü okunduktan sonra çıkarılabileceği gibi şu cümlelerin de tek başına yeterli olabilecektir:

“Birdenbire bütün bu gördüğü şeylerin sadece kendi kafasının mahsülleri olması ihtimalini düşündü. Bu kadar çirkin ve galiz bir dünya ancak bozulmuş bir düşüncede idrak edilebilirdi. Ya bizzat kendi düşüncesinin, sakat ve zalim bir fikri sabitin mahsulü ise... Bir an için, bu korkunç kalabalığı, bu çıldırtıcı tesadüfleri ve onların mantık dışı

sürüsünü kendi kafasında bütün ömrünce taşımış olmayı düşündü. Bu ihtimal, hepsinden müthişti” (s. 199).

Anlatıcının bu hikâyede yapmak istediği okuyucunun neyin gerçek neyin hayal olduğunu bulmasını sağlamak değildir. Onun için onu bu çabadan daha hikâyenin başında uzaklaştırmıştır. Maksudı; kendini arayan bir insanın hayatta bulacağı şeyler insanın hayata, dış dünyaya bakışını vermektir.

Hikâyede bu kadar çok olağanüstü varlık oluşunun bir diğer önemli noktası ise başlangıçta okuyucuyu şaşırtmak, etkilemek için kullanılmış bu unsurların daha sonra gerçek amacını bulması ve anlatıcının da ‘bu uğursuz gecede her şey mümkün’ telkinleriyle okuyucunun en olağanüstü varlıkları, durumları bile kabul etmeye hazırlamak amacıdır. Anlatıcı, okuyucunun hayata bakışını değiştirerek onun, retlerini ve kabullerini yeniden gözden geçirmesini sağlamayı istemiştir.

Anlatıcı, hikâyeyi sekiz bölümde anlatmıştır. Birinci bölümün sonunda belirtildiği gibi: “... Abdullah Efendi, garip, hikâyesi güç bir serencama daldı.” (s. 164) Hikâyenin bölümlenişinde A. Efendinin başından geçen olaylar (serencam) esas alınmıştır. Buna göre bu bölümleniş, şöyle olmuştur:

1. Bölüm: Giriş ve A. Efendinin tanıtılması
2. Bölüm: Lokantadaki olağanüstü olaylar, A. Efendi’nin geçmişi hakkında bilgiler, kendini hayale aktarması
3. Bölüm: 1.ev
4. Bölüm: 2. ev
5. Bölüm: Asıl benliğinin yangında ölmesi
6. Yollarda gördüğü hayaller
7. Bölüm: Rakam hastalığının yeniden ortaya çıkması ve akıl muvazenesi
8. Bölüm: 3.ev

8.2. KİŞİLER

Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâye için bu başlık altında yapacağımız incelemeler, hikâyenin yapısı hakkında bilgi edinmek için diğer bölümlere göre daha kapsamlı ve açıklayıcı olacaktır. Bunun sebebi; kişilerin hikâye içindeki yeridir. Anlatıcı; mekân ya da zaman ile ilgili anlatımlar yerine kişilerin, özellikle de başkişi Abdullah Efendinin iç dünyasını vermeye çalışmıştır. Bu da hikâyenin ağırlık noktasını kişiler olmasını sağlamıştır.

Hikâyedeki kişileri şöyle sıralayabiliriz: Abdullah Efendi, dört arkadaşı, Abdullah Efendinin sevdiği kadın, lokantadaki kadın ve erkekler, Zembilin içindeki ihtiyar, Abdullah Efendinin gittiği evlerdeki kadınlar, bebek, yeni evli karı koca, hasta çocuk.

Abdullah Efendi dışındaki kişilerin fiziksel özellikleri verilmişken onun fiziksel özellikleri yerine iç dünyası verilmiştir. Bunun dışında göze ilk çarpan özellik, Abdullah Efendinin dışındaki hiçbir kişinin isminin verilmeyiştir.

Hikâyenin başkişisi Abdullah Efendi, elbette ki bu incelemede öncelik kazanacaktır:

Abdullah Efendinin nasıl verildiğini ve taşıdığı özelliklerin neler olduğunu çözümlemek için hikâyenin kurgusu içinde dağılmış bir halde bulunan birbiriyle bağıntılı parçaların toplanması gerekir. Bu da Abdullah Efendinin hayatına ait bilgilerin hikâyede bulunarak öyküleme zamanında sırasına konularak yapılabilir.

Burada öncelikli olarak verilmesi gereken bilgi Abdullah Efendinin 'aşk' hakkındaki görüşüdür. A. Efendi; aşkı, bir çeşit yeniden doğma, yenilenme olarak görmektedir. Hayatın olumsuzlukları karşısında oldukça yıpranan A. Efendi: "Çok, pek çok şeyler, harpler, yangınlar, her cins ölüm, korkunç ve şifasız ızdıraplar; hepsini görmüştü." (s. 171) Bütün bu yaşadıklarını aşkla unutmayı düşünmüştür: "... bütün bu tesadüfleri unutmak lazımdı. Unutmak, bu ancak aşkla mümkündü: ömrün büyük ve serin pınarı, her tecrübeden bizi daha genç, daha diri, dünyaya henüz gelmiş gibi dinç ve rahat çıkaran oydu." (s. 179) Yukarıdaki cümlelerden de anlaşıldığı gibi hayatının merkezine aşkı yerleştiren A. Efendi, yavaş yavaş realiteden kopmaya başlamıştır: "Abdullah

büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah, aşkı o kadar idealleştirmişti ki, realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu...” (s. 191) Bütün bunlar A. Efendinin sevgilisinin hayalini gördüğü geceye kadar devam eder. Bu gecenin özelliği ise; A. Efendideki değişmelerin yoğunlaşmasıdır: “Ertesi sabah... fakat dünyamıza yarı yabancı, onun kanun ve zaruretlerini, kafasına üst üste yığılmış aydınlık tabakalarının arasından ancak uzak bir hatıra şeklinde sezen bir Abdullah Efendi çıktı.” (s. 167) Bu cümleler A. Efendinin o geceden sonra etrafına yabancılaştığını düşündürebilir ancak hikâyenin bütünü dikkate alındığında A. Efendi zaten hayatı boyunca etrafına yabancı bir insan olarak yaşamış olduğu görülür. “O, başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına, zaruretlerine yabancı idi.” (s. 190) Yani yabancılaşma o gecenin bir sonucu değildir. Peki o gecenin A. Efendiye getirdiği nedir, sorusu hemen akla gelecektir. Cevabı, hiçbir şeydir. Hikâyenin içinde yer alan pek çok şey gibi o gece de bir semboldür ve A. Efendinin hayatına yeni bir şey eklemesini sadece A. Efendinin içinde var olan bazı mekânizmaları harekete geçirir: “İşte o geceden beri kendisinde çok derin bir yerde saklı, esrarlı bir zembereğin harekete geçtiğini duydu. Kainat karşısında artık aynı adam değildi. Her şey onda sanki daha derine, daha esaslıya doğru gidiyor ve bu yüzden günlük manzara ve çehreler kendisi için zaman zaman değişiyordu.” (s. 167) Bu cümleler yukarıdaki yargının doğruluğunu kanıtlamakla birlikte hikâyenin çözümlenmesi için gerekli üç önemli kelimeyi de içerir: derin, esaslı, değişim. O gece A. Efendinin içinde harekete geçen mekânizmalar, zaten kendi iç dünyasında yaşayan: “Daha ziyade kendi içinde yaşamağa alışmış olan Abdullah Efendiye ...” (s. 161) A. Efendiye kendi içinde daha da derinleşmeye sevk eder. Bu da A. Efendi için olumsuz bir durumu ortaya çıkarır. A. Efendinin o geceye kadar devam eden iç dünyası ile gerçek dünya arasındaki perde ortadan kalkar: “Bütün etrafıyla kendi arasında imkânsız denebilecek derecede kuvvetli bir münasibet teşekkül etmişti. Sanki ara yerden bir yığın perde mânia kalkmıştı.” (s. 174) Bu durum A. Efendinin saadetinin bozulduğu anlamına gelmektedir. Çünkü gerçek dünya ile hayal dünyasını ayıran perdenin ortadan kalkışı A. Efendiye, adeta tiksindiği ‘gerçek’lerle baş başa bırakır: “... bir sisten sıyrılan tek bir ağaç gibi, bu zihnin bulanıklığına, mevcut olan her şey tek başına aksediyordu. Hayatının bütünlüğünü ve basitliğini kaybetmişti.” (s. 168) Perdenin ortadan kalkışı beraberinde kaosu da getirir bu da A. Efendi için bir felâket demektir: “En korkuncu bütün bu şeylerin karmakarışık, nizamsız, alt alta, üst üste, olmalarıydı.” (s. 194)

Bu noktada cevaplanması gereken bir diğ er soru perdenin ortadan kalkış sebebidir. Ne olmuştur da A. Efendinin iç dünyası ile gerçek dünyayı birbirinden ayıran perde ortadan kalkmıştır? Bu soru ve cevabı hikâyenin kilit noktasıdır. Şimdi, baştan alarak düşündüğümüzde söylememiz gereken bazı önemli noktalar karşımıza çıkar.

Öncelikle A. Efendi, kişilik bölünmesi yaşayan bir insandır: “... içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayri memnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini...” (s. 162) Önceki sayfalarda da söylenildiği gibi bir kadına aşık olur. Ve bu aşkı o kadar idealleştirir ki gerçek dünyadan iyice kopar ve ümitsiz bir şekilde bir türlü görünmeyen sevgiliyi odasına kapanarak bekler: “Evet, odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken...” (s. 166) Mekân, başlığı altında kaydedilecek bir nokta burada kullanılmalıdır ki ‘ev’ ya da ‘oda’ A. Efendinin benliğini temsil eder. Yani A. Efendi kendi iç dünyasına kapanmış sevgiliyi beklemektedir ki: “... ve bir yıldız kasırgası içinde odasına tavandan girmesine (sevgili) hiç de hayret etmedi. Zaten, bu güzel ve asil mahlukun kendisiyle aynı hamurdan yoğrulmuş olmasına hiçbir zaman inanamamış, onun çok yüksek, büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima ihtimal vermişti.” (s. 167) Sevgili yani dış dünyaya ait bir unsur (mevcut) onun iç dünyasına (odasına) tavandan girmiştir. A. Efendi, dış dünya ile ilişkilerini koparmış ona yarı yabancı bir insandır: “... fakat dünyamıza yarı yabancı ...” (s. 167)

İşte A. Efendinin iç dünyasıyla, hayal bile olsa, dış dünyadan gelen bu unsurun (sevgili) teması A. Efendiyi dış dünyadan ayıran perdenin kalkmasına neden olmuştur: “Bütün etraflıyla kendi arasında imkânsız denebilecek derecede kuvvetli bir münasibet teşekkül etmişti. Sanki ara yerden bir yığın perde, mânia kalkmıştı.” (s. 174) Bu durum A. Efendi için oldukça olumsuzdur. O, yarı yabancı olduğu dış dünyaya ati unsurlardan adeta tiksinimektedir: “Abdullah, mavera ile arasında hiç de temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebetin başladığını hissetmişti.” (s. 166) “O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı.” (s. 191)

A. Efendinin gerçek dünyadan bu kadar tiksinişinin sebebi, içindeki süreklilik yani sonsuzluk duygusudur: “Büyüğe ve istisnaiye karşı duyduğu aşk onun zahiren çok sakin görünen hayatını zehirlerdi.” (s. 190)

A. Efendinin gerçek dünyadan bu kadar nefret edişini içindeki büyüklük ve sonsuzluk arzusuna bağlayabiliriz. A. Efendiye göre kendi talihi ruhundan daha küçüktür: “... bu küçük talih büyük bir ruha eklenmişti...” (s. 190) A. Efendi büyüklük arzusuyla yaşayan bir insandır: “Büyüğe ve istisnaiye karşı duyduğu aşk onun zahiren çok sakın görünen hayatını zehirlerdi.” (s. 190) Bu aşkın ona zarar vermesinin sebebi ise A. Efendinin büyüklük arzusunu tatmin edememiş yani hayatının içini dolduramamış bir insan oluşudur: “... bu hayatta insanları alâkadar edecek büyük fevkalade vakalar, muazzam zaferler, neticesi nesillere yadigar kalacak tecrübeler yoktur.” (s. 190) Büyüklük duygusunu tatmin edemeyiş kendinden sonra gelecek nesillere sahip olamayış (yalnız) yani hayatın içini dolduramayış onu boşluğa iter: “Onda, daha ziyade büyük ve alemş mul bir varlığın istirahatine benzeyen, hatta daha iyisi, insana büyük ve alemş mul bir boşluk duygusunu veren bir hal vardı.” (s. 201)

İşte A. Efendi istediği gibi yaşayamadığı bu dünyadan kaar. O, yaşama zevkini kendi iç dünyasında bulur. Gerçeklerden uzak yalanlar ve hayallerle dolu i dünyası onu mutlu eder: “O, doğrusu istenirse, bütün ömrünce bundan korkmuş, bir gün insanlar ve eşya ile münasebetlerinin, ihsasların sathi planından çok daha derin ve çok başka bir seviyeye çıkmasından, kainatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrın, ortasından kesilmiş bir meyva gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden, korkunç manzarasıyla onda her nevi yaşama zevkini bir anda, tıpkı bir nefeste söndürülen bir mum gibi s nd rmesinden korkmuştu.” (s. 166)

Daha önce de söylenildiği gibi A. Efendi değişen varlıklardan hoşlanmaz bunun için insanlardan kaçar ve bunun için eşyaları güvenilir bulur: “Eşyanın sükuneti, değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı idi. Bir insan, en yakınıımız bile, çarçabuk değişebilirdi. Fakat eşya, dalgın ve da ssılalı uykularında hep aynı kalırlardı.” (s. 172) Abdullah Efendinin, eşyaya bu kadar güvenmesinin nedeni değişmezliğidir. Bu da süreklilik duygusuyla ilişkilidir.

Eşya, A. Efendiye teselli verip yaşama zevki sunarken aynalar onu huzursuz etmektedir. Bunun nedeni ise A. Efendinin gerçeklerden duyduğu tiksintidir: “... bu aynaların birdenbire bu kadar çıplak ve zalim hakikati birbiri ardınca ortaya atmasına tahammül edemiyordu.” (s. 204)

Dış dünyadan tiksinen A. Efendiyi gerçeklerden koruyan iç dünyası ile dış dünya arasındaki perde kalkmış ve A. Efendi kendini bir belirsizlik, kargaşa ve değişim içinde bulmuştur. Bir boşluğa düşer. Çünkü o hayatının içini doldurmamıştır. Bu noktada A. Efendi, içine düştüğü boşluktan kurtulmak ve bir yerlere tutunmak ister. Tutunacağı her ne olursa olsun sabit, değişmez, güvenilir ya da kesin olmalıdır. İşte bu noktada karşımıza çocukluğundan beri var olan bir hastalığı karşımıza çıkar: Rakam hastalığı. A. Efendide bu hastalık çocukluğundan beri vardır: “Abdullah’ta ta çocukluğundan beri bu rakam hastalığı vardı.” (s. 172) Daha önce de belirttiğimiz bazı unsurlar gibi ‘rakam hastalığı’ da o geceden sonra ortaya çıkmış bir hastalık değildir daha önce de vardır. Rakam hastalığının ne ifade ettiğine gelince: Dış dünyaya ‘yarı’ yabancı bir halde olan A. Efendi tam anlamıyla kendisini dış dünyada ya da iç dünyasında bulamaz. Ancak iç dünyasına kapandığı zamanlar mesuttur. Uyandığında yani dış dünyayla ilişki kurmaya başladığında boşluğa düşer. Çünkü hayatının içi boştur bu durum karşısında A. Efendi değişmez, sabit unsurlara tutunmaya çalışır. İşte rakam hastalığı bu çabaların bir gereğidir: “... ben yine iki kere ikinin dört ettiği dünyada kendimi bulsam.” (s. 199) “1 onun çok iyi bir rakamıydı, evvela tekti ve sonra vahdetin ve vahdaniyetin rakamıydı.” (s. 172) “... akıl muvazenesinin yerinde olup olmadığını anlamak için kendisine biricik çare görünen bu kesir meselesinin muhakkak çözülmesi lazımdı.” (s. 200) “Tam bir rakam olmak, tam bir rakam. Ah, ne saadet yarabbi!” (s. 200)

Hayatı ve benliği bölünmüş bir insan için tutunabileceği ender unsurlardandır. Matematik ve rakamlar çünkü bu ikisi de tıpkı eşyalar gibi değişmezlik ilkesinin en somut örnekleridir.

Bütün bunlarla beraber A. Efendinin benliğindeki bölünmüşlüğü de burada tam olarak açıklanmalıdır: “Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayri memnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkar ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhunu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı.” (s. 162)

Yukarıdaki cümlelerden anlaşıldığı gibi A. Efendinin kişiliğinin bölünmesi sonucunda ortaya iki Abdullah Efendi çıkmıştır. Birincisi üst kat sakini diyerek nitelendirdiği ikincisini daima göz hapsinde tutan evin yani benliğinin asıl sahibidir. İkincisi ise daima kontrol altında tutulandır: “Evet, ikinci iki kendisiydi.” (s. 193) Bunun yanında birinci A. Efendi, A. Efendinin iradesini temsil eder ve ikincisini denetim altında tutar.

A. Efendi, hayatını sürdürürken sık sık yaşadığı zamanın dışına çıkar ve sathi planda yaşadığı dünyayı, gerçekleri daha esaslı, daha derin görmeye başlar; ancak bu derinlik ve gerçeklik daha önceden de söylediğimiz gibi rahatsız edicidir. İşte bu olumsuz durumdan A. Efendiyi kurtaran ise üst kat kiracısı olarak nitelendirdiği birinci A. Efendi yani iradesidir: “Abdullah’ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstehzi mânâsında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyüğü bir eşiğin önünde adımlarını tecrübe etti, fakat bir taraf onu bu eşiği atlamaktan, ileriye geçmekten menetti.” (s. 191) Sık sık yaşadığı uyanışlar A. Efendinin hayatını bölmüş ve bölünmüşlük A. Efendi için bir felaket olmuştur. Bu felaketi takip eden ikinci büyük olumsuzluk (facia) ise A. Efendinin uyanışlardan sonra gördüğü gerçeklerden (şeniyet) tiksinişi (istikrah) olmuştur: “O istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatının ikinci faciası ...” (s. 191)

A. Efendinin arkadaşlarıyla eğlenmeye gittiği gece, hikâyedeki önemli ayrıntıları ve yukarıdaki yargıları için gerekli delilleri içerir.

A. Efendi ve dört arkadaşı bir lokantada eğlenip içki içmektedirler: “Beş arkadaşlılar. Beşinin de neşesi son haddine varmıştı. Ne buluyorlarsa içiyorlar, gülüp konuşuyorlardı.” (s. 161) Ancak bu gecenin diğerlerinden bir farkı vardı. O da içkinin tesiriyle A. Efendinin iradesinin zayıflamaya başlamasıydı yani birinci A. Efendinin ikincisi üzerindeki denetiminin, baskısının gittikçe azalmasıydı: “... lokantaya gelirken beraberinde taşıdığı ruh haletinden ayrılmış olmanın hazzı içinde konuşuyor, eğleniyor...” (s. 162) “Bu akşamın fevkaladeliği, bu kibirli ev sahibinin belirsiz bir şekilde sızmağa başlamasından, hüvviyetindeki sert tarafı kaybetmiş, yumuşamış hissini vermesindeydi.” (s. 163)

Ancak birinci A. Efendiden yani iradesinden kurtulması ikincisi için hiç de iyi olmaz. Her zaman onu O ‘büyülü eşik’ten döndüren birinci A. Efendi olmayınca ikincisi eşiği geçer ve “Tekrar önünde açılan o büyük boşluğa ...” (s. 194) düşer. Artık A. Efendi bu geceyi yaşamaya mecburdur: “Bir tesadüf, bir talih onu bu gece alelade fanilerin yaşadığı zamanın hudutları dışına çıkarmıştı; başka türlü bir zamanı yaşıyordu; buna itiraz etmek gücü.” (s. 198)

İradesinin kaybolmasıyla ikinci A. Efendi birincisinden ayrılır: “Henüz yeni görmeğe başladığı ikinci varlığı ile ...” (s. 174)

Ancak bu ayrılış, kurtuluş yeterli olmamıştır. İkizleşen hüviyeti içerisinde gerçek olanı birincisidir. Onun sarhoş olmasıyla serbest kalan ikincisiyle; yani bir anlamda da hayal olanı, çünkü öteki asil yani gerçek, düşünmek isteyen A. Efendi kendini bu hayale nakleder: “... bu üç adam ileride dikilen ve her hareketini taklit eden gölge ile, ve onun içinde düşünmek istedi: Fakat bu epeyce gücü; bir hayali bir galatı şuur ve idrak sahibi yapmak demektir.” (s. 175) Bütün bu olayların sonunda A. Efendi kendisini kaybeder: “Bana gelince kaybettiğim şeyi, yani kendimi hiçbir zaman sevmedim.” (s. 192)

Hikâyede A. Efendinin dışında da kişiler vardır. Ancak bu kişiler ya hayaldir ya da olayların ortaya çıkışında ve sonuçlanışında etkin role sahip değildir. Aslında burada dikkat çeken husus A. Efendi dahil hiçbir kişinin olayların ortaya çıkışında herhangi bir etkiye sahip olmamasıdır. Yani kişiler pasiftir, edilgendir. Bu durum hikâyede özellikle de vurgulanmıştır. Anlatıcının kullandığı ‘tesadüf’ ve ‘talih’ kelimeleri bu durumu yansıtan kelimelerdir ki hikâye içinde bu kelimelere oldukça sık rastlanılmaktadır: “Bir tesadüf, bir talih onu bu gece alelade fanilerin yaşadığı zamanın hudutları dışına çıkarmıştı; başka türlü bir zamanı yaşıyordu; buna itiraz etmek gücü.” “Hep de bu işler bana tesadüf eder.” (s. 171) “... olduğu yerde gecenin tesadüflerinin birbirini kovalamasını bekliyordu.” (s. 173)

A. Efendi dışındaki kişiler incelendiğinde aralarındaki paralellikleri kolayca görülmektedir. Öncelikle kişilerin büyük çoğunluğu kadındır ve hasta çocuğun dışındaki erkek kişilerin tamamı kadınlarla ilişkili olarak verilir: A. Efendinin sevdiği kadın, lokantadaki çiftler, dört arkadaş (A. Efendiyi kadınlara götürüyorlar), A.

Efendinin gittiği evlerdeki kadınlar, resimdeki yeni evli karı koca, zembilin içindeki ihtiyar (birlikte olduğu kadınları anlatıyor), bebek... Tamamına yakını A. Efendinin hayali olan bu kişilerin biri hariç hepsinin kadınlarla ilişkili olmasının sebebi nedir? Şu cümlelerdedir: “Artık insan denen şey kaybolmuş, yerini birbirine kenetlenmiş, birbirine geçmiş mütesaviyen sarhoş uzuvların sar’ası almıştı.” (s. 197) “Bu bir büyü gecesinin, hayvani insiyakı doludizgin serbest bırakan, eşyayı arzusunun cehenneminde birleştiren bir gecenin sesiydi ve bu ses dalga dalga kıpkızıl bir şerit gibi uzanıyor, alev halkaları içine tesadüf ettiği her şeyi ölesiye hapsediyordu.” (s. 198) A. Efendi, sarhoş olduktan sonra ikizleşen hüvviyetinde birinci A. Efendiden yani iradesinden kurtulmuştu. Yani bir anlamda ikinci A. Efendi serbest kalmıştı. İşte bu serbest kalan taraf A. Efendinin içgüdüleridir. Birinci A. Efendi nasıl iradeyi ve aklı temsil ediyorsa ikinci A. Efendi de içgüdülerini temsil eder. İkinci A. Efendinin gördüğü hayallerin hep kadınlarla ilişkili olmasının sebebi şudur: Kişilerin tamamının kadınlarla ilişkili oluşunun da cevabı olan bu durum aynı zamanda hikâyedeki vahşetin de ortaya çıkış sebebidir. Çünkü yukarıdaki cümlelerde de söylenildiği gibi ‘hayvani insiyak’ serbest kalmıştır: “Karşı evlerden birinin en üst katındaki pencerelerinden biri açılmış, çıplak, kan içinde bir kadın vücudunu üç erkek sokağa fırlatıyordu.” (s. 195)

Yukarıda da söylenildiği gibi kadınlarla ilişkisi olmayan tek kişi ‘hasta çocuk’tur. Önce burada, dikkati çekecek bir durum söz konusu değilmiş gibi gelebilir. Yani, bu bir istisnadır, deyip geçilebilir. Ancak, hasta çocuğun ilişkili olduğu unsurun özellikleri hikâyeyi bir bütün olarak alıp düşünüldüğünde, karşımıza çok derin bir bağıntı çıkar. Şöyle izah edelim: A. Efendi, yaşama zevkini kaybetmiş bir insandır ve büyük bir huzursuzluk içindedir. Kadınlarla ilişki içerisinde bulunmasının sebebi budur: “Bütün uzviyeti ancak bir kadının huzuruyla tamamlanacak bir eksiklik içinde kavruluyordu.” (s. 179) Hasta çocuk kadınlarla ilişkili olmayan tek kişidir. Bu kişiyle ilişkili olarak verilen unsur ise ‘su’dur: “Hiç, suyuma dokundunuz da ...” (s. 206) Buradaki önemli ayrıntı ise ‘kadın’ nasıl A. Efendi için ‘sükûnet’, ‘huzur’ ifade ediyorsa “su”yun da aynı özelliğe sahip olmasıdır: “Ayaklarının ucunda bütün bir semt kademe kademe dizilmiş evlerle denize doğru iniyordu. Bu, küçük, avuç içi kadar dar bir deniz parçasıydı ve kapanık, yarı sisli gece saatinde nereden geldiği bilinmeyen donuk parıltısıyla denizden ziyade mâyi halinde bir madenle doldurulmuş bir havuzu, birkaç mavna ve gemi

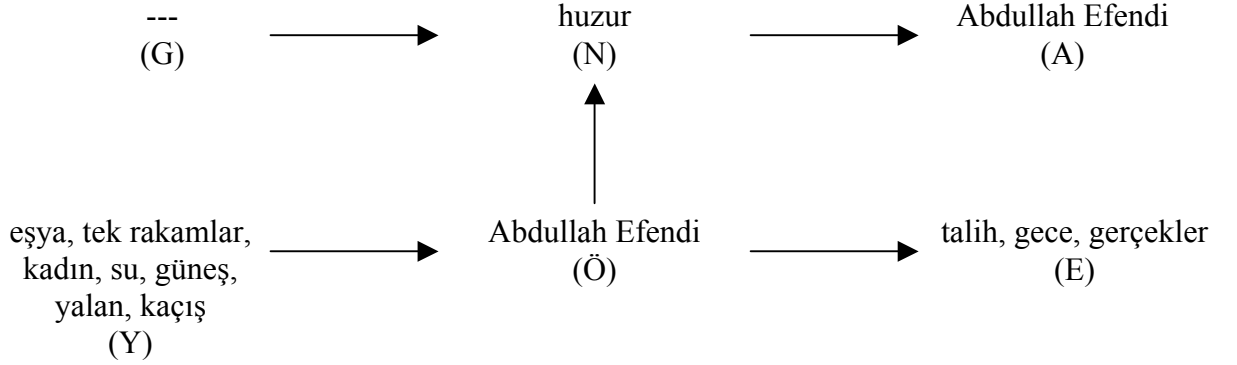
direğinin arasından, tabii bir parmaklık arkasından seyrediliyormuş hissini veren büyükçe bir havuzu andırıyordu.

“Abdullah Efendi gecenin sükûneti içinde bu manzarayı doya doya seyretti. Yavaş yavaş o da sükûnet bulmuştu.” (s. 192) Yukarıdaki cümlelerden de anlaşıldığı gibi hasta çocuk hariç bütün kişilerin kadınlarla ilişkisi vardır. Ancak hasta çocuğun da tıpkı kadınlar gibi, A. Efendi için huzuru ve sükûneti temsil eden başka bir unsurla, ‘su’yla ilişkisi vardır.

Tabii ki kişiler arasındaki paralellikler bu kadarla sınırlı değildir. Bir diğer paralel nokta ise kişilerin tek rakamlarla ilişkili olarak verilmesidir. A. Efendiyi anlatırken tek rakamların onun için öneminden bahsetmiştik. Diğer kişiler için böyle bir durum söz konusu değildir; ama bu kişilerin tek rakamlarla birlikte ya da ilişkili olarak verilmesi ilginç bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar: “Ve tek dişli ihtiyar ...” (s. 178) “Başka bir zamanda bu takma göğüslü kadın ...” (s. 182) “Tek göğsü yok.” “... bir kadın vücudunu üç erkek sokağa fırlatıyordu.” (s. 195) “Beş arkadaştlar.” (s. 161) Aslında tek rakamlarla ilgili paralel noktalar sadece kişiler bölümünde yer almaz. Bu ayrıntılar da ilgili bölümlerde gösterilecektir.

Kişilerle ilgili diğer bir önemli paralellik ise kişilerin parlak cisimlerle birlikte verilmesidir. A. Efendinin sevgilisi: “... sevdiği kadın bu yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak odasına girdi.” (s. 167) Hasta çocuk: “Yandan ne renkler yapıyor, nasıl parlıyor, şuradan bak bir Zuhal akşamı gibi...” (s. 207)

Eyleyensel Örnekçe:



Bu bölümün içinde bu incelemeyle ilgili yeterince bilgi olduğundan tekrara düşmemek için örnekçeleri açıklamaya gerek duymuyoruz.

A. Efendinin Rüyaları Hikâyesinin Eyleyenler Örnekçesi de şöyledir:

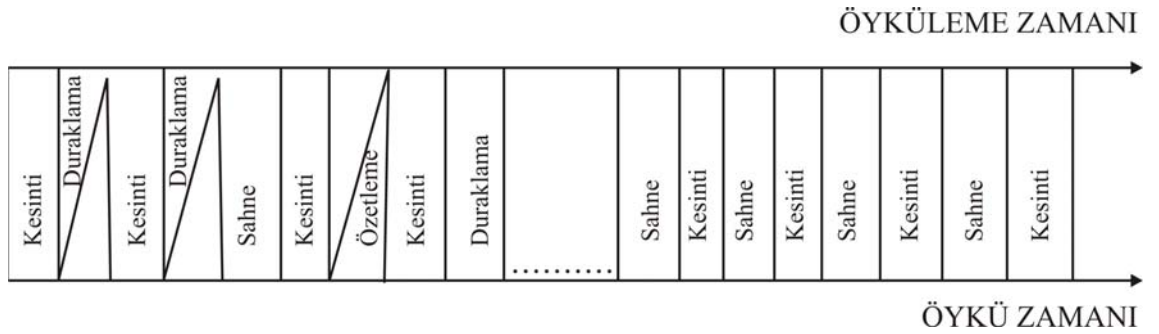
Kişiler başlığı altında yapacağımız son incelemeyse pek çok kişinin paralel noktası olan ‘gırtlak’ ya da ‘boyun’ dur. Anlatıcı, aşağıda da belirtileceği üzere, bazı kişilerde, özellikle bu kelimeyi vurgulayarak kullanmıştır: “Arzu ve heyecanın şişirdiği boyun bir nabız kadar muntazam atıyordu.” (s. 169) “Boynunu zaman zaman şişiren nefesinde ...” (s. 164) “... mintanının yakasından gırtlak kemiği fırlıyordu.” (s. 181) “Sağ eli ikide bir boğazına doğru... kaybolmak isteyen gırtlak kemiğini...” “Susamıştı. Bütün gırtlak yanıyordu.” (s. 185) “Bütün bu başları taşıyan boyunlarda acayip bir kalınlaşma, kendi kendisini, görülmemiş bir şekilde hodbin ve tatmini gaye edinmiş bir idrak vardı.” (s. 196) “... laternacı kıyafetli adamın gırtlakıyla keskin bir ağız kavgasına girişiyordu.” (s. 197) “Bütün boğazı ve vücudu yanıyordu.” (s. 205) Hikâye, ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde boğaz ve gırtlak kelimelerine daha da rastlamak mümkündür. Bu kelimelerin bu kadar sıklıkla kullanılışının sebebi nedir? Bu sorunun cevabı “bölünmüşlük”tür. A. Efendi, hatırlanılacağı gibi üzere iki tanedir. Birincisi; irade ve akli temsil ederken ikincisi ise hayvani insiyakı yani içgüdüleri ve duyguları temsil etmektedir. Aynı mantıkla hareket edilirse ‘boyun’ ve ‘gırtlak’ da akıl ile duyguları yani

kalp ile akly birleştiren bir noktada yer almaktadır. Bu ikisi arasındaki ilişkiyi sağlar. Bunun için bu kelimelere önem verilmiştir.

8.3. ZAMAN

Hikâye, bir gece içinde A. Efendinin başından geçen olaylar, anlatılır. Öykü zamanı yani olayların meydana geldiği zaman ile öyküleme zamanı yani olayların anlatıldığı zaman birbirine çok yakın seyretmektedir. Bu da okuyucuya olayların çok yakın bir zamanda gerçekleştiği izlenimini verir. Hayallerle dolu bir hikâyenin, inandırıcılık açısından düşünüldüğünde, bu şekilde yazılmış olması önemlidir. Anlatıcı; yakınlığı sağlamak için, kullandığı fiilleri şimdiki zamanın hikâyesinde vermiştir: dinleniyorlardı, istiyordu sahibi yapıyordu, gülüyorlardı, değişiyordu... A. Efendinin geçmişiyle ilgili verilen bilgilerde ise dikkat çeken nokta, kullanılan fiillerin çoğunlukla öğrenilen geçmiş zamanın hikâyesinde çekimlenmiş olmasıdır: hissetmişti, gelip çatmıştı, mihlanıp kalmıştı... Hikâye bu açıdan incelendiğinde tasvirlerin yoğunlaştığı, öykü zamanının yavaşladığı bölümlerin ortak özelliği; ek fiil almış isim ve isim soylu sözcüklerin yoğunluğu görülür. Sayfa 172 ile 173 arasındaki bölüm bunu örneklerindendir: vaki değildi, yoktu, elde kalan birdi, rakamıydı, vardı, kırk yedi idi...

Hikâyenin ritmiyle ilgili özellikleri incelediğimizde; bu uzun hikâyede, bir gecenin birkaç saatlik bir dilimini anlattığını görürüz. Dolayısıyla anlatıcının, çoğunlukla duraklama ve kesintilerle hikâyenin ritminin belirlediği söylenebilir. Ritim tablosu:



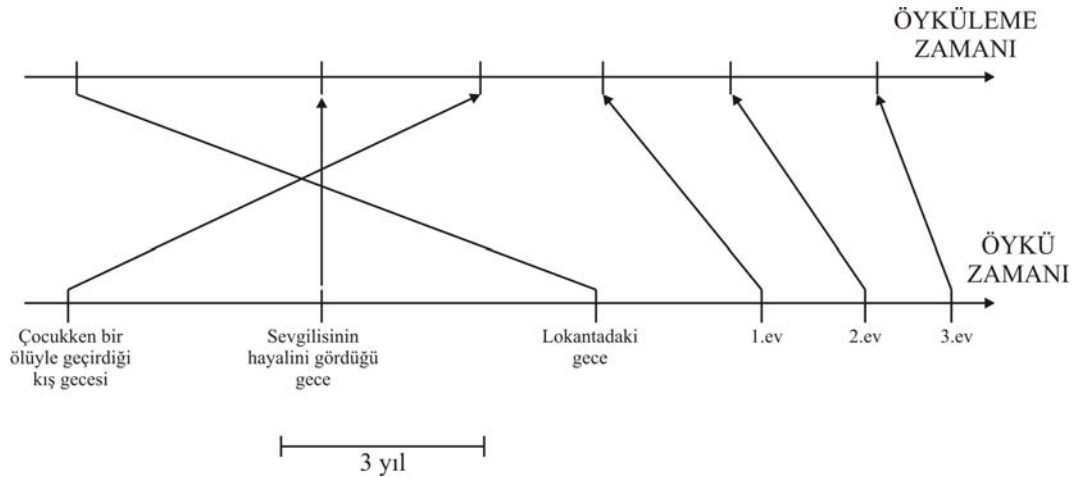
Hikâye oldukça uzun olduğu için ritmi belirlerken bazı kısımları atlamayı uygun gördük. Bu kısımlarda da anlatımın ritmi aynı şekilde devam etmektedir. Görüldüğü gibi öyküleme zamanı ve öykü zamanının birbirine yaklaştığı kısımlar yani sahneler hikâyenin sonuna doğru oldukça sıklaşmıştır. Bu durum, hikâyenin sona yaklaştığını gösteren bir işarettir.

A. Efendinin hayatındaki bölünmüşlük adeta hikâyenin yapısına da geçmiştir. Anlatıcının, yorumlarını ve A. Efendinin içinde bulunduğu durumla ilgili bilgileri verdiği, hem öyküleme hem de öykü zamanının durduğu kesintilerin, bu kadar yoğun olması, bize hikâyede, eylemlerden ya da hareketlerden çok düşüncelerin ön planda tutulduğunu gösterir. Çünkü bu kesintilerde anlatıcının A. Efendi hakkındaki fikirleri ve A. Efendinin iç dünyası hakkındaki bilgileri yer almaktadır.

Duraklamalar da hikâyenin ritmi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kesintilerden dolayı hikâyenin atmosferinden uzaklaşan okuyucu, duraklamalarda oluşturulan ilginç mekânlar ve kişilerin etkisiyle hikâyenin içine çekilir.

Özetleme tekniği bu hikâyede nadir kullanılmış bir tekniktir. Bu da hikâyede sürekli geriye dönüşlerinin yaşanmadığını gösterir. Özetlemeler, A. Efendinin geçmişte yaşadığı olayların (özellikle sevgilisiyle ilgili olan) hayatına nasıl etki ettiğini göstermek amacıyla kullanılmıştır.

“Abdullah Efendinin Rüyaları” hikâyesinin zaman çizelgesi:



Görüldüğü gibi anlatıcının anlattığı bütün olaylar ‘gece’ meydana gelmiştir. A. Efendinin geçmeşiyle ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır. Onun hayatındaki iki önemli geceyle ilgili bilgi yeterli bulunmuştur. Birinci gecede bir ölü ikinci gecede ise sevgilisini hayali bulunmaktadır.

A. Efendi, hayatı boyunca pek çok olumsuzlukla karşılaşmıştır. Bunlar kişiler başlığı altında gösterilmiştir. Yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen A. Efendiye göre geçmiş yani hatıralar olumludur. Bunu hatırayla birlikte kullanılan ‘parlaklık’ ve ‘aydınlık’ simgelerinden anlayabiliriz: “...her ne olursa olsun biraz ışık gelse, tanıdığım bir şeyler görsem...” (s. 302) A. Efendinin geçmişini hatıralarını sembolize eden odalarla birlikte kullanılan aydınlanma sözcüğü de yukarıdaki fikrimizi kanıtlar niteliktedir: “...beraberinde taşıdığı zannını doğuran bir aydınlık sayesinde bu odaları iyice görebiliyordu.” (s. 203) Birdenbire bu karanlığı arkasında bıraktığı geniş ve aydınlık hayatın hatıralarıyla doldurmak için istedi.” (s. 202)

Hikâyede yer olan bu ve bu doğrultudaki diğer cümlelere dayanarak aşağıdaki önce sonra karşıtlığı yapabiliriz.

Önce	Sonra
aydınlık	karanlık
sükûnet	karişıklık
huzur	huzursuzluk
tanıdık	yabancı

Hikâyedeki en önemli dönüşüm A. Efendinin asıl hüviyetini kaybetmiş olmasıdır. Bu durumu da şöyle gösterilebilir:

Önce	Sonra
A U V	A n V

A: Abdullah Efendi

V: Asıl hüvviyeti

U: Birleşim, birliktelik

n: Ayrı

8.4. MEKÂN

Mekân, başkişi Abdullah Efendinin iç dünyasını yansıtan bir sembol olarak kullanılmıştır. Hikâyenin temel taşlarından biri olan ‘ev’ sembolü A. Efendinin benliğini temsil etmektedir. Nasıl A. Efendinin benliği bir bölünmüşlük içerisindeyse ev de bölünmüşlüğü yansıtır bir şekildedir: iki katlıdır. Hikâye içerisinde birbirinden farklı birkaç ev vardır ve bu evlerin tamamı bölünmüşlüğü yansıtır bir şekildedir yani iki katlıdır.

A. Efendinin benliği ve ev arasındaki ilişkiyi gösteren aşağıdaki cümleler hayli önemlidir: “Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayri memnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı.” (s. 162) “Bu kadar garip bir şekilde girdiği bu evde sanki kendisine yabancı hiçbir şey yoktu. Eşya, duvar, pencere, her şeyi tanıyordu. Hepsi hayatından bir parça idiler...” (s. 203)

Yukarıdaki cümlelerden de anlaşıldığı gibi A. Efendinin benliği ev sembolüyle anlatılmıştır. Burada evin üst katında oturan A. Efendi iradeyi, akli sembolize eder (süper iego), alt katta oturan A. Efendi ise duyguları ve hayvani insiyakı (iç güdülere iego) temsil eder. Hikâyedeki bütün evlerin iki katlı oluşu, başta verilen bu sembolizasyonun devam ettirilişidir: “İlk gittikleri evde... Abdullah Efendiyi küçük bir odaya soktu ve kendisi tahta merdivenleri gıcırdata gıcırdata aşağıya indi.” (s. 176) “İkinci ev... Odanın kapısına kadar gitmek, onu açmak, o dar ve tahta merdiveni inmek, tekrar o tulumbalı taşlıktan geçmek...” (s. 180–184) “Karşı evlerden birinin üst katındaki pencerelerinden ...” (s. 195) Son ev: “... ürpertici bir cam şakırtısı içinde geniş bir pencereden aşağıya fırlattı.” (s. 207) Başlangıçta, A. Efendinin arkadaşlarıyla birlikte oturduğu lokanta sayılmazsa ki burası bir lokanta olduğu için sayılmamalıdır zaten, A. Efendi hikâyenin sonuna kadar toplam üç ev dolaşmıştır. Üç eve girmiş,

çıkıştır. Bu rakamın da tek oluşu önemli bir ayrıntıdır. A. Efendinin rakam hastalığı düşünüldüğünde hikâyenin içindeki bağıntıların ne denli derin ve sağlam olduğu görülür.

A. Efendinin benliğiyle ev arasındaki ilişki şu karşıtlıkla verilebilir:

Yukarı	kt	Aşağı
Akıl, irade		Duygu, iç güdü
(isüper ego)		(iego)

Bu karşıtlıkla birlikte değinmemiz gereken bir diğer özellik de ‘yukarı’da meydana gelen olaylar ve kişilerin bazılarının ‘yukarı’da oluşlarıyla ilgilidir. Örneğin; A. Efendinin, hayatının biricik macerası olan, sevgilisinin hayaliyle karşılaşması: “... bu güzel mahlukun, böyle uçan bir çatıdan ve bir yıldız kasırgası içinde odasına tavandan girmesine hiç de hayret etmedi.” (s. 167) İlk gittiği evde karşılaştığı ihtiyar: “... sefil duvarda tavana yakın asılmış bir zembilin içinden kendisine...” (s. 177) İkinci evdeki resim: “Filhakika duvardaki resim birdenbire canlanmış; yeni evli karı koca delice bir raksa başlamışlardı.” (s. 183) Üçüncü eve girmeden önce meydanda dolaşırken gördükleri: “Karşı evlerden birinin en üst katındaki pencerelerinden bir açılmış, çıplak, kan içinde bir kadın vücudunu üç erkek sokağa fırlatıyordu.” (s. 195) Görüldüğü gibi A. Efendinin hayal ettiği varlıkların önemli bir kısmı ‘yukarı’yla ilişkilidir. Peki ya geri kalanı? Geri kalan kısmıyla ilgili şu paralellik karşımıza çıkar: Hayvani ve vahşi yaratıklarda aşağı doğru bir ‘tortulanma’, ‘çöküş’ söz konusudur. “Fakat değişikliklerin en şaşırtıcısı, uzviyetin belden aşağı çöküşündeydi; bu bir nevi tortulanmağa benziyordu.” (s. 196) “Şüphesiz ki onlar insanî şekilden büsbütün çıkmışlardı.” (s. 196) Bu bilgiler de aşağıdaki tablonun hazırlanması imkanını verir:

Yukarı	Aşağı
Güzel ve asil mahluk (sevgilisi)	Sarhoş uzuvlar
Erişilmez bir alemden gelmiş bir mevcut	İnsani şekilden büsbütün çıkmışlar
Bir türlü görünmeyen bir sevgili	Zalim ve çılgınca bir mahşer (kalabalık)
Aydınlık yıldız parıltıları	Cehennemi bir alev kıpkızıl bir şerit

Yukarıdaki tabloda kullandığımız renk ve parıltılar da hayli önemlidir. Hikâyenin genelinde koyu renkler hâkimdir. Kızıl bunların içinde en sık kullanılanlarındandır: “... adeta kan renginde ...” (s. 195) “... cehennemi bir alev in aydınlattığı ...” “... kıpkızıl bir şerit gibi ...” (s. 198) Geceyle birlikte gelen karanlık ve kızıl renkler olumsuzken gündüz ve aydınlık A. Efendi için olumludur. Esenlikli bir ortamı vaad eder: “Ah, ne kötü geceydi, ne uğursuz tesadüflerin gecesi idi bu! Bir kere ondan sıyrılabilseydi!... ‘Güneş, Yarabbim güneş!’ diye bağırdı.” (s. 185) “Birdenbire bu karanlığı arkasında bıraktığı geniş ve aydınlık hayatın hatıralarıyla doldurmak istedi.” (s. 203) “Fakat nafile. Bu taş kadar katı karanlık her hayali siliyordu. Onun hüküm sürdüğü yerde bir şey hatırlamak, bir şeye bağlanmak imkânsızdı.” (s. 203)

Mekânı kaplayan bu renklerle birlikte gelişen bir diğer husus da ‘değişim’ ve ‘kargaşa’ ile ilgilidir: “Bütün bu kalabalık, değişmiş, hüvviyetini kaybetmiş vücutların doymaz iştahlarıyla birbirleriyle birleşiyor, birbirlerine kenetleniyor...” (s. 196) Görüldüğü gibi karanlıkla birlikte ortaya çıkanlar A. Efendi için hayli esenliksizken; aydınlık A. Efendiye huzur veriyor: “... alnının ortasında kendisine ruh selametini, sükunetini iade eden tek bir buseyi parlak ve yakıcı bir yıldız gibi taşıyordu.” (s. 167) Bütün bu bilgiler ışığında şunları söyleyebiliriz: A. Efendi için gece esenliksizdir, karışıktır ve değişkendir. Gece, onu hatıralarından uzak tutar. A. Efendinin hatıralarına bağlanmasına engel olur. Oysa A. Efendi için boşluk bir felâkettir.

Bu bilgileri, şu tabloyla özetleyebiliriz:

Gece	Gündüz
Karanlık, Kızıl	Aydınlık, Parlak
Değişken	Sabit
Esenliksiz	Esenlikli
Kargaşa, Kaos	Sükunet
Gerçek	Hayal
Günlük değişen çehreler	Hatıralar
Kalabalık	Vahdet
Yabancı	Tanıdık

9. GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ

Yazarın adını vermediği başkahraman, çalışmadığı bir perşembe gününü okuyarak ve müzik dinleyerek odasında geçirmek niyetindedir. Bir yandan da gece yarısından sonra buluşacağı Ketî adındaki kadını düşünmektedir. Ancak akşamüstü bir arkadaşına rastlar. Arkadaşı onu Ankara'nın Keçiören mevkiinde bir bağ eğlencesine götürür ve orada bırakır. Ev sahibi yemekten sonra herkesi kumar oynamaya davet eder o da biraz da mecbur kalarak oyuna katılır ancak vakit ilerledikçe Ketî'yle olan randevusuna yetişemeyeceğini düşünür ve bütün parasını masada bırakarak evden ayrılır. Karanlıkta yolunu şaşırır ve bir kaza geçirir. Uyandığında kendini eski zaman eşyalarıyla döşenmiş bir salonda bulur. Ve yine aynı evde eski zaman elbiselerini giymiş genç bir kadınla karşılaşır. Genç ve güzel kadın ona babası tarafından bu evde yaşamak zorunda bırakıldığını, eski elbiseler giymeye mecbur bırakılıp kimseyle konuşturulmadığını anlatır. Başkahraman genç kadına âşık olur. İçeri babasının girmesiyle odadan ayrılır ve babası da onun ruhsal bir hastalığa yakalandığını söyleyerek başkahramanı kandırır. Ertesi gün uyanan kahraman kendisini boşaltılmış bir odada bulur. Babası kızını alarak kaçmıştır. Başkahraman babasına kanıp kıza inanmadığı için kendisini suçlamaya başkalar. Bir yıl sonra baba kızı Bursa'da görür fakat bir türlü onlara ulaşamaz, âşık olduğu kadına kavuşamaz.

9.1. ANLATICI

Hikâye benöyküsel anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Anlatıcı, tam olarak tarihini vermediği bir perşembe günü ve gecesi başından geçen olayları anlatmıştır.

Hikâye bu başlık altında incelendiğinde, ortaya iki önemli özellik çıkar: gerilim ve gerçeklik. Anlatıcı, bir hikâye için gerçekten çok önemli olan bu iki özelliği hikâyeye titiz bir şekilde yerleştirir.

Gerilimle ilgili bulgular şöyle sıralanabilir: Burada dikkatimizi çeken, anlatıcının daha ilk sayfada söylediği şu sözlerle, başına gelecek olumsuz olayları, sezdirmenin de ötesinde adeta açıkça okuyucuya söylemesidir: “Tabiatimi ve biraz da talihimi bildiğim için bu uzak birleşme saatine kadar kendimi bilhassa her zaman başıma gelen

münasebetsiz tesadüflerden korumak istiyordum.” (s. 209) “Şüphesiz ki çoktandır görmediğim genç bir arkadaşım birdenbire gelip beni Keçiören’de bir bağ eğlencesine götürmeye kalkmasaydı bütün bu düşündüklerim olacaktı.” (s. 211) Anlatıcı, Ketî’yle o akşam buluşmak üzere sözleştiklerini; ancak başına gelenlerden dolayı buluşamadıklarını söyleyerek önemli bir gerilim unsuru olan ‘hikâyenin sonu’nu okuyucuya söylemiştir. Bunun nedeni anlatıcının, okuyucunun zihnini buluşmanın gerçekleşip gerçekleşmeyeceği sorularından kurtarıp hikâyeyi başka bir gerilim unsuru üzerine kurmak istemesidir. Yani anlatıcı, Ketî’yle buluşup buluşamadığını değil de o gece yaşadıklarını anlatmak istediği için, hikâyede verilmek istenenleri arka planda bırakması ihtimal dahilinde olan önemli gerilim unsurunu yani hikâyenin sonunu ortadan kaldırarak, hikâyenin gerilimini o gece yaşanan olaylar üstüne çekmiştir.

Bu yöntem sadece hikâyenin başında uygulanmış değildir. Anlatıcı, hikâye içinde sık sık olayların sonunun nasıl bittiğine dair ipuçları vererek gerilimi olayların üstüne çekmiştir: “Oyunda ilk önce şansım iyi gitti. Bu benim için daima fena alâmettir. Başlangıçta kazandığım oyunlardan hep zararlı çıkmışımdır.” (s. 213) “Heyhat, bu gecenin azabı henüz bitmemiş; tesadüflerin ihanetinden daha kurtulamamıştım.”(s. 218) “İşte tam bu esnada geçirdiğim bir kaza, rahatsız edici bir rüyaya çok benzeyen bu gecenin talihini değiştirdi.” (s. 218)

Yukarıdaki gerilim unsurlarından sonra anlatıcının hikâyenin gerilimini dengede tutabilmek için başvurduğu bazı yöntemlerden de burada bahsetmeliyiz. Anlatıcı, hikâyede belirli bir tempoda hareket eder. Hikâye bir otel odasında başlar; durağan, tasvirlerle dayanan bir anlatım söz konusudur. Bunu odadan çıkışla birlikte bir hareket (arkadaşıyla eve gidişi) takip eder. Hareketlerde kısa fiil cümleleri göze çarpar. Bir eve gelinir, yemek yenir masa başında oturan kişi yine durağan bir atmosfer içindedir. Bunu masadan kalkış ve tabii ki hareket takip eder. Kaza gerçekleşir ve başkisi kendini başka bir evde bulur. Hikâye yine durağanlaşır. Kadının ortaya çıkışıyla hareketlenir; ancak olayların yatışması ve başkisinin uyuması hikâyeyi yine durağanlaştırır. Son olarak başkisinin uyanması ve kadını aramaya koyulması hikâyedeki son gelişmelerdir. Görüldüğü gibi anlatıcı, durağanlık ile hareketliliği art arda kullanarak hikâyenin ritmini dengelemiştir. Okuyucuyu hikâyeye çeken önemli bir özelliktir bu durum.

Anlatıcının kaza anına kadar kullandığı bir gerilim unsuru ise reel zamana ait kelimelerdir. Ketî ile saat iki buçukta buluşacak olan anlatıcı sürekli saatine bakarak okuyucuya yönelik bir hareket içinde olmuştur (on ikiye yirmi vardı, saat biri yirmi geçe vs...) şeklindeki geri sayım kaza anına kadar sürmüş ve önemli gerilim unsurlarından biri olmuştur.

Bu bölümde üstünde durulması gereken önemli unsur ise ‘gerçeklik’ tir. Anlatıcı, doğal olarak, hikâyesine okuyucuyu inandırmak çabasıdadır. Bunu da kullandığı bazı yöntemlerle gerçekleştirmiştir:

Bunlardan birincisi her zaman yaptığı şeylerden ya da her zaman başına gelen olaylardan bahsetmesidir: “... bu cinsten tatil günleri benim hayatımda pek çoktur.” (s. 209) “Böyle anlarında, dar tül elbisesi içinde...” (s.210) “Böyle akşamlarda güneş, hiç mizansen yapmadan...” (s. 211) “Başlangıçta kazandığım oyunlardan hep zararlı çıkmışımıdır.” (s. 213) Anlatıcı; bu yolla başına gelenleri, dolayısıyla hikâyeyi, okuyucuya kanıksatma peşindedir. Kazaya kadar süren bu tarz cümleler okuyucuya olayların gidişatını kabullendirir. Asıl anlatılmak istenen, kazadan sonraki olaylardır. İlk on sayfa, sonraki onyedî – onsekiz sayfalık kısmın gerçekliğini sağlamak için atılmış bir temel gibidir. İlk sayfalarda sıkça özetleme tekniğine başvurulmuşken son onyedî – onsekiz sayfada duraklamaların daha sık yer almasının sebebi budur. Anlatıcı; sıkça yaşadığı olayların gerçekliği arkasından olağanüstü olayları hikâyeye taşır.

Bir diğer gerçeklik sağlama çabası ise kullanılan gerçek mekân isimleridir: Tabarin, Etlik, Keçiören, Ankara, İstanbul, Bursa, Yeşilcamî, Yıldırım, Çekirge vs... ve bunlardan daha sık kullanılmış olan, bir gerilim unsuru olarak da bahsettiğimiz, reel zamana ait kelimelerdir: on ikiye yirmi vardı, saat biri yirmi geçe, saat bir buçukta, beş on dakika, gece saat iki buçukta vs...

Gerçeklikle ilgili söyleyebileceğimiz diğer bir unsur ise ‘mazeret’lerdir. Anlatıcı, başına gelen olaylardan mesul tuttuğu gece, talih ve tesadüfleri sürekli olarak suçlamış ve gecenin, talihin ve tesadüflerin hayatı üstündeki etkisini daha hikâyenin başında kanıksatmaya çalıştığı okuyucunun karşısına, olağanüstülüklerin mazereti olarak bu unsurlarla birlikte çıkmıştır: “Şüphesiz başka şartlar altında bir gecede böyle bir şeyle

karşılaştaydım, hayretten çıldırabilirdim. Fakat o gece, beni uykumdan o kadar ani şekilde ve o kadar sarıh bir bekleyişle çağıran o acayip ruh haleti içinde şaşırmaktan çok uzaktım.” (s. 222)

Anlatıcının okuyucuyla konuşması, ona sorular sorması hikâyenin sıcaklığını, çekiciliğini arttıran özelliklerdendir: “Burada arkadaşımın bahsetmeyeceğim.”(s. 211) “Burada bir münasebetsiz olduğu kadar talihsiz olan gecenin rüyalarını anlatmağa bilmem lüzum var mı?” (s. 219) Bu özelliğin dışında, söyleşimlerinin ve tasvirlerinin arasında söz alan anlatıcı; onların hareketlerini ve mekânın özelliklerini, en önemlisi de kendi iç dünyasına ait bilgileri ayrıntılı bir şekilde anlatarak okuyucunun, hikâyeyi kafasında daha iyi canlandırmasını sağlamış bu da elbette ki okuyucuyu hikâyeye çeken önemli ayrıntılardan biri olmuştur.

9.2. KİŞİLER

Kişilerle ilgili özellikleri incelediğimizde gözümüze ilk çarpan, Ketî hariç hiçbir kişinin adının verilmemiş olmasıdır. Ketî hariç bütün anlatıcı kişiler dahil, isimleri verilmeden çoğunlukla fiziksel özellikleriyle okuyucuya tanıtılmıştır: “Merhametli genç kız yine karşımda idi.” (s. 216) “... esmer, kırpık bıyıklı delikanlının...” (s. 217) “Bu orta boylu, kumral, adeta çocuk denecek kadar genç yaşta bir kadın; daha iyisi bir kızdı.” (s. 222) “Bu siyah elbiseler giymiş, ortadan biraz yaşlı ve uzun boylu, tıknazca bir adamdı, saçları bembeyazdı...” (s. 228)

İsimlerin verilmeyişiyle ilgili öncelikle şunları söyleyebiliriz: Anlatıcı, hayatını tesadüflerin ve talihin idare ettiğini düşünen iradesiz bir insandır. Başına gelen her şeyden bu ikisini suçlu görür. Kendisinin ve çevresindeki insanların hayat ve olaylar üzerindeki etkisinin çok sınırlı olduğunu düşünür. Gerek kendisini gerekse çevresindeki insanları, hayattaki rolleri çok küçük birer kişi olarak gören anlatıcı, onların isimlerini vermeyi gereksiz bulur: “Burada arkadaşımın bahsetmeyeceğim. O zamanki Ankara’nın bu çok tanınan delikanlısının bu hikâyedeki rolü böyle bir teşebbüsü lüzumsuz kılacak kadar azdır. O sadece bu geceyi idare eden tesadüflerin emrinde idi.” (s. 211) Bu düşüncüyü, sadece anlatıcıya ait bir özellik olarak göremeyiz, eski zaman elbiselerini giyen kadın da benzer bir düşünceyle hareket eder ve adını söylemez: “Adımdan size ne, dedi. Ayşe, Zeynep, Fatma... Bana istediğiniz adı verebilirsiniz.” (s. 224)

Ketî dışındaki kişilerin isimlerinin verilmeme nedenini açıklamaya çalıştık. O zaman Ketî’nin isminin verilme nedeni nedir? Bunun cevabını yine iradeyle açıklayabiliriz. Ketî; hikâyede, iradesine sahip tek kişidir. Etkilenen değil etkileyen konumundadır: “Ve Ketî, yaradılışın kendisine cömertçe verdiği bu dört unsurla her duruşunu, her manasız hareketini emsalsiz bir güzellik yapmasını biliyordu.” (s. 210) “... her istediği zaman bizim âlemimize uzak, kendi durgun havasında adeta tek başına yaşayan bir âbide yapabiliyordu.” (s. 210)

Yukarıda da belirtildiği gibi Ketî, iradesiyle hareket eden hikâyedeki tek kişidir. Anlatıcı da dahil kişilerin iradesizlikleri açık bir şekilde ifade edilmiştir: “Çünkü benim

hayatımda, bütün iradesizlerde olduğu gibi tesadüflerin korkunç bir rolü vardır.” (s. 209) “O, sadece bu geceyi idare eden tesadüflerin emrinde idi.” (s. 211) “Fakat sonra bu kadının, talihini bir kerede kabul eden insanlardan olduğunu anladım.” (s. 233) Görüldüğü gibi iradesizlik, hikâye kişilerinin tamamını sarar; ancak kişilerin, iradelerini kaybetmelerine sebep olan şeyin ne olduğu hikâyede doğrudan ya da dolaylı yollarla söylenmemiştir. Buna rağmen kişiler arasındaki paralelliklerden yola çıkarak bu konu aydınlatılabilir. Hikâye içinde, çok belirgin olarak verilen bu paralellikleri şöyle sıralayabiliriz: tesadüf, talih, tabiat ve hastalık. Bu dört unsur, başkişi ve hikâyenin önemli diğer kişileri anlatılırken özellikle vurgulanmıştır. Öncelikle bu unsurlar hikâyede gösterilmelidir: “Tabiatimi ve biraz da talihimi bildiğim için bu uzak birleşme saatine kadar kendimi bilhassa her zaman başıma gelen münasebetsiz tesadüflerden korumak istiyordum.” (s. 209) “Tabii ilk önce reddettim, hastalığımı söyledim.” (s. 211) “... beş senedir onu bu buhranlar zaman zaman yoklar, sonra geçer, sakinleşir.” (s. 230) “Evvelce babam, öyle değildi, sonra birdenbire hastalandı, böyle oldu.” (s. 224) Görüldüğü gibi kişilerin iradelerini kaybetmelerine neden olan, bu dört unsurdur. Yaratılış ve hastalık iç kaynaklı sebeplerken, tesadüf ve talih onları etkileyen, iradelerinin kaybolmasına neden olan dış kaynaklı sebeplerdir.

Yaratılış ve hastalık, biraz önce de söylediğimiz gibi iç kaynaklı sebeplerdir. Bununla birlikte bu unsurları taşıyan kişilerin taşıdıkları özellikler diğer kişilere de geçer: “... çocuk şüphesiz onlar gibi değil, fakat bilir misiniz babamın tabiatı yavaş yavaş ona da geçti gibi. O da konuşmaktan az hoşlanıyor.” (s. 223)

Talih ve tesadüfün kişileri üzerindeki olumsuz etkilerine değindikten sonra talihle ilişkili bir ayrıntıdan söz etmekte fayda görüyoruz. Hikâye; başkişinin, arkadaşının arabasına binmesiyle hareketlilik kazanır. Arkadaşının götürdüğü evden çıkan başkişi, bir arabanın önüne atılacakken bir kaza geçirir ve hikâyenin mecrası değişir. Son olarak da, başkişi kazadan sonra götürüldüğü evde gördüğü genç kızı bir arabanın içinde görür. Hikâyedeki bütün dönüm noktalarında araba vardır. Bu durumu şu cümlelerin ışığında düşünersek araba sembolünü daha iyi anlayabiliriz: “Kendimi yalnız sanıyor ve talihin arabasında doludizgin gidiyorum.” (s. 212) Başkişiye ait bu cümle talih ve araba arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Daha önceden de söylediğimiz gibi iradesiz başkişiyle araba arasındaki ilişki hayata ve olaylara yön vermeye ilgilidir.

Başkişi, arabanın içindeyken de dışındayken de arabaya yön veren kişi konumunda değildir. Araba onun iradesi dışında hareket eder ve yön değiştirir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, kendi hikâyesini anlatan başkişi ‘hasta’dır. Ancak hastalığının ne olduğu hikâyede verilen bilgiler arasında değildir. Okuyucu verilen bazı bilgileri yorumlayarak hastalığı hakkında bir fikir yürütebilir. Başkişi ve ihtiyar adamın karısı arasında paralel bir noktadır hastalık: “Tabii ilk önce reddettim, hastalığımı söyledim...” (s. 211) İhtiyar adam karısı olduğunu iddia ettiği kadın için yukarıda başkişinin kendisi için kullandığı kelimeyi kullanır ‘hasta’ : “... siz hiç hasta görmediniz mi?” (s. 230) Başkişi, hastalığının ne olduğunu söylememiştir; ama ihtiyar adam karısının hastalığını anlayabilmemiz için gerekli bilgiyi verir: “... beş senedir onu buhranlar zaman zaman yoklar, sonra geçer, sakinleşir.” (s. 230) “Onu bu gece bir fikrisabitin esiri olarak gördünüz...” (s. 232) Hastalığın ne olduğuyla ilgili en açık ifadeler yine başkişiden gelir: “Halbuki şimdi karşımdaki adam onun bir deli, hiç olmazsa bir fikrisabitin zaman zaman kurbanı olan bir zavallı olduğunu söylüyordu.” (s. 231) Bu ifadeler bize ‘hastalık’ kelimesinin içeriği hakkında önemli bilgiler verir. Hem kadın hem de başkişi akıl hastasıdır. Aynı kelimelerin kullanılmasından ortaya çıkarttığımız bu sonucu elbette ki hikâyenin içinden delillerle kanıtlamamız gerekir. Oyun masasında başkişiye izleyen kırpık bıyıklı delikanlının kız kardeşinin söylediği imalı sözler: “Zaten onun ne olduğu oyunundan belliydi... Biraz evvel masa başında yakaladığım acayip bakışın mânâsı anlaşılıyordu.” (s. 216) Ve kızın bakışlarını fark eden başkişinin söylediği şu sözler: “şüphesiz ki beni bir deli yahut tamamiyle düşmüş bir adam, bir sefil sanıyordu.” (s. 214) “... gecenin dikkate değer tarafını bulmuş, kafasının kuyusuna gömülmüş zavallı bir otomatın trajedisini fark etmişti.” (s. 214) Bütün bunlar için başkişinin, kadın gibi, bir akıl hastası olduğunu gösteren önemli deliller olmuştur.

Baş hastalığını, hikâyenin içinden delillerle bu şekilde açıkladıktan sonra onun ve diğer kişilerin hayatlarıyla ve kişilikleriyle ilgili verilen ipuçlarını birleştirmek hikâyeyi anlamamıza yardım edecektir.

Hikâyenin henüz ilk sayfasında başkişi tarafından söylenen şu söz aslında onun hayatıyla ilgili verilmiş önemli bir ipucudur: “Böyle günlerde, esas hızını tembellikten

alan dünya işlerini anlamak hırsı, bana birbiri ardınca beş, altı memleket havadisini birden okuturdu.” (s. 209) Başkişinin dış dünyayla ilişkisi sınırlıdır. O, dünya işlerini anlayamayan ve kendisini iç dünyasına kapatmış hasta bir insandır: “Yattığım yerden Ankara kalesinin sert profilinde günün ve saatin değişen manzaralarını seyrede ede ve üst üste içilen iki paket cigara ile sekiz on kahve arasında geçen bu cinsten tatil günleri benim hayatımda pek çoktur.” (s. 209) İç dünyasına böylesine kapanıp, dış dünyayla ilişkilerini adeta kopma derecesine getiren başkişi; hareketlerine ve kararlarına kendi içinde bulunan bir mekânizmaya göre yön vermektedir. Örneğin masa başındayken sürekli kazanmasının sebebini şöyle açıklar: “Kafama bilmem nasıl takılmış olan çok kesirli bir rakamı kendime bir nevi uğur yapmıştım. Artırmaları derhal ona veya iki misline çıkartıyor, kazandığım parayı bir makine süratiyle hesaplıyor, ona olan nisbetini buluyor, kesirlerini tamamlamak üzere büyük bir hüznün ve dikkatle bir tarafa ayırıyordum.” (s. 213) Başkişi; bu durumun, yani iç dünyasında kurulmuş bir mekânizmaya göre hareket ettiğinin farkındadır. Bu farkında oluş beraberinde üzüntüyü de getirir ki bunu da yukarıdaki cümlede ve bu sözlerin devamında bulabiliriz: “... kafasının kuyusuna gömülmüş zavallı bir otomatın trajedisini fark etmişti.” (s. 214)

Trajik bir hayata sahip olan başkişinin ‘saadet’ hissini tattığı zamanlar da vardı. Ancak bu zamanların ortaya çıkması yani başkişinin mutlu olabilmesi bazı unsurlara bağlıdır. Bu unsurlardan en önemlisi kadındır. Ancak başkişinin, sevdiği ve yanlarında olmaktan mutlu olduğu iki kadına (Keti ve ihtiyar adamın karısı) olağanüstü özellikler yüklemesi önemli bir ayrıntıdır: “Ve istiyordum ki bu gece, o kollarımın arasında yine bu uzak ve yabancı tanrı sırrıyla yaşasın.” (s. 210) “Fakat bu, canlı bir mahlukun yürümesinden ziyade zaman mefhumundan habersiz bir varlığın sadece mekânı kat etmesiydi...” (s. 229)

İki kadın da başkişi için saadet demektir. Ancak bunun dışında bir diğer husus daha vardır ki hikâyenin en önemli noktasını oluşturur: İki kadın da ‘geçmiş’le doğrudan ilişkilidir. Açıklamaya başkişinin Ketî için söylediği şu sözlerle başlayabiliriz: “... unutulmuş fakat irsiyetin kim bilir nasıl esrarlı bir kanunıyla korkusu ve büyüğü hâlâ içimizde en kuvvetli insiyak halinde yaşayan bir ilk cetler dininin yabancı, hoyrat ve çok dışı tanrısı olurdu.” (s. 210) Başkişiyi rahatlatan, ona mutluluk veren Ketî’nin; içgüdülere hitap eden görüntüsünün geçmişten geldiğini düşünmesi önemlidir. Başkişiyi

mutluluk veren özellikler Ketî'ye ait değildir. Bunlar, başkişîye irsiyetle atalarından geçmiş içgüdülerdir. Onun, Ketî'de gördüğü ve sevdiği hal ise bu güdülerin Ketî'nin vücudunda şekil bulmasıdır: "Fakat o kirpiklerinin ve dudaklarının küçük bir oyunuyla bu sevimli oyuncaktan her istediği zaman bizim âlemimize uzak, kendi durgun havasında adeta tek başına yaşayan bir abide yapabiliyordu." (s. 210)

Benzer bir durum ihtiyarın karısı için de geçerlidir. Başkişî onunla da olmaktan mutluluk duyar. Onu da idealleştirir: "Ne güzel ve ne tuhaf bir konuşması vardı. O konuşurken dinleyenle kendi arasında bütün manialar kalkıyordu. Bu konuşma değil, yüksek bir âlemde bir nevi visal lezzetiyle devam eden bir anlaşma idi." (s. 224) Bununla birlikte asıl önemli husus kadının da 'geçmiş'le ilişkili olmasıdır: "Doğrusunu isterseniz yavaş yavaş ben de kendimi onlardan biri gibi, hiç olmazsa babamın uydurduğu bir masalın kızı gibi görmeye başladım, ve içime sonuna kadar, böyle tek başıma, bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu çökmeğe başladı." (s. 226)

İki kadın da geçmişle doğrudan ilişkilidir ve bu ilişkileri başkişinin onları sevmesine, güzel bulmasına neden olur: "... ilk cetler dininin yabancı, hoyrat ve çok dişi tanrısı olurdu. Ben onu asıl bu zamanlarında beğenir ve severdim." (s. 210) "... bu garip bununla beraber kendisine o kadar çok yakışan kıyafetle geziyordu." (s. 222) Ancak arada tek bir fark vardır. Ketî, çıplaklığı ile içgüdülere ve oradan geçmişe uzanırken ihtiyar adamın karısı bunu giydiği eski zaman elbiselerle yapmıştır.

Her iki kadın kişî da parlaklık ve ışıqla doğrudan ilişkilidir. Anlatıcı, onları tasvir ederken bu unsuru mutlaka vurgulamıştır: "Ve onun her türlü yıldız parıltısından yapılmış acayip bir sanem gibi yatağımın içinde ..." (s. 210) "... bütün benliğimi şimşek altında kalmış bir ağaç gibi sade aydınlık, sade parıltı olarak gördüğüm anda, fakat aynı ihtimamı ve dikkatle yavaşça odanın kapısı açıldı ve içeriye genç kadın girdi." (s. 222)

Kadın kişîler arasındaki paralellikler ve farklılıklar gösterildikten sonra burada ihtiyar adamın karısı ile başkişî arasındaki paralelliklere de değinmek gerekir. Önceki sayfalarda da değindiğimiz gibi ikisi de hastadır ve ikisi de dış dünyadan uzak bir hayat sürmektedir. Bütün bunlar hikâyeye bir defa okunduktan sonra elde edilebilecek

bilgilerdir. Bu noktada önemli olan ise şudur: Kadın da başkişi de kendi iç dünyalarında yaşayan iki hastadır. İkisi de zaman zaman kendi hayalleriyle doldurdıkları ikinci bir dünyaya, hayal dünyasına sığınmaktadır. Sığınmaktadırlar çünkü ikisi de bulundukları ortamdan yani dış dünyadan memnun değildir. Bu, onları hayal dünyalarına iten bir güç olmuştur: “Kim bilir belki de biçare, bilmeden bununla hayatını güzelleştirmiş oluyor yahut kendisine ikinci bir hayat yapmış, oraya herkesin gözü önünde kaçıyor. Yani bizim hülyalarımızda yaptığımızı yüksek sesle düşünüyor.” (s. 230) İhtiyar adamın, karısı hakkında söylediği bu sözler yukarıdaki düşüncelerimizi doğrular niteliktedir. Başkişi ve kadın arasındaki bu paralelliği diğer alıntılarla da pekiştirebiliriz: “Sanki kafamın içinde tek bir noktaya çekilmiş ve orada, küçük, karanlık çukurun içinden antenlerini uzatan bir böcek gibi zaman zaman ellerimi uzatıyor ve yakalayabildiğim avla geri dönüyordum.” (s. 214) “... beş senedir onu bu buhranlar zaman zaman yoklar, sonra geçer, sakinleşir.” (s. 230)

Kadın unsuru başkişiyi rahatlatan, ona huzur veren unsurlardan yalnızca biridir. Parlaklık, su ve ses de başkişi üzerinde aynı etkiye sahip unsurlardır. “Tanımadığım bir otel odasında onun çıplak vücudu aydınlığın ve gençliğin biricik pınarı gibi parıldayacak... Ve ben bütün geceyi bu pınarın başında, ondan içtikçe artan bir susuzluk içinde geçireceğim.” (s. 211) “... birdenbire uzak ve o zamana kadar hiç duymadığım bir musiki dalgası, huzursuz uykumun beni içine kapattığı karanlık yeraltı zindanına sızmağa başladı. Yekpare, rutubetli duvarlar yavaş yavaş aydınlandılar, gerildiler, etrafındaki kalabalık sesin ve ışığın sıcak çağlanında karışık şekillerini kaybettiler ve sert maskeler yumuşayarak eşyanın her zamanki alışık yüzlerini aldılar. Sonra yavaş yavaş musiki uzaklaştı ve ben ifadesi güç ruh haleti içinde uyandım.” (s. 220)

“Bununla beraber sesinde tarifi kabil olmayan bir nüfuz kabiliyeti vardı. O söyledikçe ben yavaş yavaş sinirlerimin gevşediğini, tatlı bir rehabetin etrafımı ılık bir su gibi aldığını ve yavaş yavaş bütün iradem ve şuurumla etrafımda kabaran bu suya gömülüp kaybolduğumu duyuyordum.” (s. 232)

Eyleyenler Tablosu:

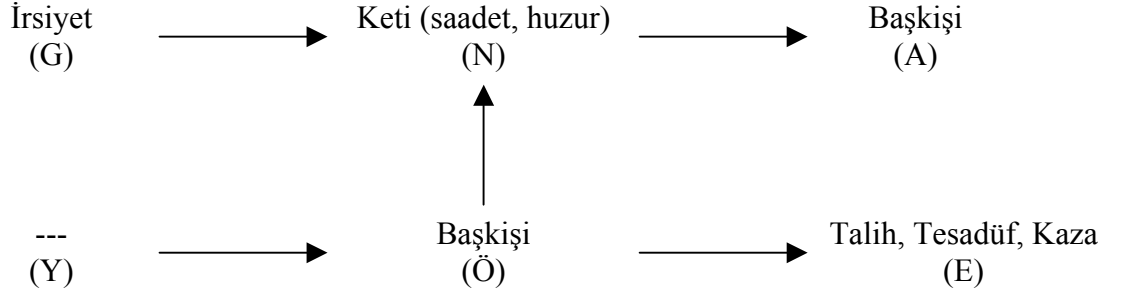
Kişiler	Eyleyenler	İşlevler
Başkişi	Su	İradesi zayıflıyor, Huzur buluyor.
	Kadın	
	Ses	
	Işık	
	Karanlık	Huzursuzluk,
	Uyku	Rahatsızlık
İhtiyarın	İhtiyar	Durgunluk, hareketsizlik
Karısı	Hastalık	Hayaller görme
Başkişi	Hastalık	Geçmişe yöneliş, Hayaller görme

Hikâyenin Karşıtlık Tablosu:

ışık	yumuşak	alışık	yekpare	uyanıklık
_____	_____	_____	_____	_____
karanlık	kt sert	kt yabancı	kt karışık	kt uyku

Bütün bu karşıtlıklar hikâyenin yapısında önemli yere sahiptir. Anlatıcı, hikâyeyi bu karşıtlıklar üzerine kurmuştur. Burada uyku ve uyanıklık karşıtlığı, yanlış görünebilir. Başkişi sığındığı ikinci dünyada, yani hayallerinde huzur buluyor oysa ‘uyku’ karşıtlığın alt tarafında, diye düşünenlere; başkişinin ve ihtiyar adamın karısının gördüğü hayalleri uyurken değil de uyanıkken günlük hayatın içinde gördükleri şu cümlelerle kalsın: “İlk kayıplarını onu masanın üzerine çıkarmak için muhayyilemin yaptığı gayretler arasında oldu.” (s. 215) Başkişinin; bu sözleri oyun masasında, yani herkesin ortasında, Ketî’nin hayalini masanın üstüne çıkarmaya çalıştığını anlatır.

Eyleyensel Örnekçe:



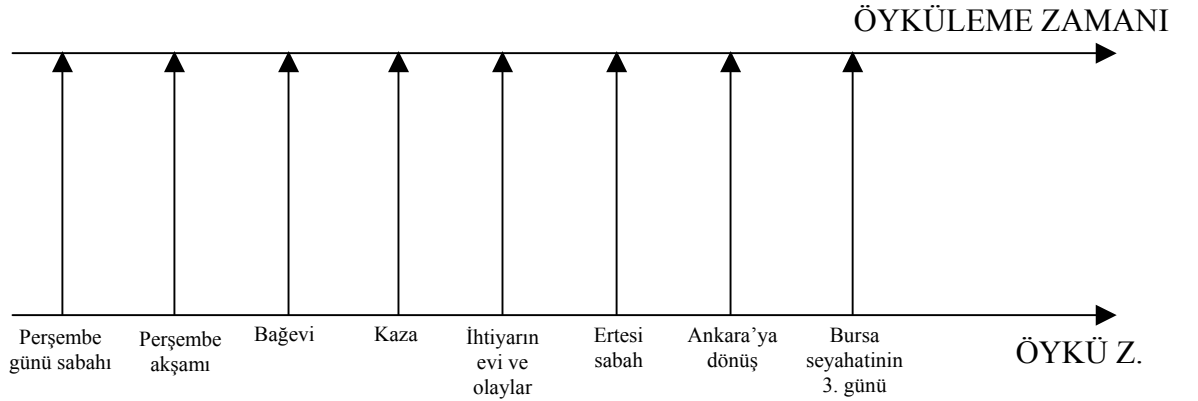
Göndericinin ‘irsiyet’ olması dışında izaha gerek olan bir husus yoktur: “... irsiyetin kim bilir nasıl esrarlı bir kanunuyla korkusu ve büyüü hâlâ içimizde en kuvvetli insiyak halinde yaşayan bir ilk cetler dininin yabancı, hoyrat ve çok dişi tanrısı olurdu.” (s. 210) İrsiyetin kanunuyla, başkişinin içinde bir içgüdü olarak bulunan ilk cetlerden kalma bir dinin tanrısı olan, Ketî’dir. Yani onun, başkişinin içgüdülerini uyandırmasının temelinde irsiyet vardır. başkişinin Ketî’yi nesne olarak görmesinin, elde etmek istemesinin, temelinde içgüdüler vardır. Ancak içgüdünün, başkişinin içinde yer alması irsiyetin kanunları neticesindedir.

9.3. ZAMAN

Hikâye, başkişinin bir perşembe gecesi yaşadıklarını ve sonrasında gelişen olayları anlatır. Başkişi; gerek perşembe günü gerekse sonrasında kadını ararken hep ‘gece’yle doğrudan ilişkilidir. Olaylar hep gece meydana gelir. Gündüz yapılanlar kısaca geçilirken gece yaşananlar ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır.

Bununla birlikte özellikle bu geceden yani perşembe gecesi ve bu gecede başına gelen olaylardan bahsetmesinin nedeni perşembe gecesinin başkişilerin hayatında bir dönüm noktası oluşudur. O, bu geceden sonra hayatındaki pek çok şeyi değiştirmek zorunda kalmıştır: “Hayatımı yeni baştan ve yeni şartlar içinde tanzim etmeğe mecbur oldum.” (s. 234)

Hikâyenin zaman çizelgesi şöyledir:



Kazaya kadar hikâyeyi taşıyan ve gerilim yaratan Ketî'ye ulaşma çabası kazadan sonra yerini ihtiyarın karısını arama ve ona ulaşma çabasına bırakır. Ancak başkişi ikisine de ulaşamaz. Böylece hikâyenin başında Ketî'ye ulaşma şansı bulunan; ancak talihinin ve iradesinin engellemesi nedeniyle başarısız olan başkişi ihtiyarın karısına da ulaşamaz. Hikâyeyi sonunu vermeyerek yani bir belirsiz bir kesintiyle, sonuçlandırmadan bitirir.

üstünde ... ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten bir eski zaman elbisesi giymişti.” (s. 222) Yukarıdaki karşıtlık tablosu düşünüldüğünde, üst kattan gelen kadının tanıdık yani eski bir elbise taşıması, karşıtlığı doğrulayan ve hikâyenin yapısıyla örtüşen bir durumdur.

Odanın tasvirinde ilgi dikkat çeken diğer bir özellik ise tasvire yukarıdan ve en dıştaki unsurdan başlanmasıdır. Odayı aydınlatan gaz lambası ve eşyaların pek çoğu duvardadır.

9.4. MEKÂN

Hem başkişi hem de ihtiyarın karısı iki hayata sahiptir. Dış dünyadaki hallerinden memnun olmayan bu insanlar kendilerine “ikinci bir hayat” oluşturmuşlardır. Bu hayat; yaşanılan anı güzelleştiren, değiştiren bir hayattır. Bu sebeple mekân başlığında bu iki hayatla mekân arasındaki ilişki üzerinde durulacaktır:

Öncelikle şunu söylemeliyiz ki bu ikinci hayat, uykuyla uyanıklık arasındadır: “... kendisine ikinci bir hayat yapmış, oraya herkesin gözü önünde kaçıyor.” (s. 230) Ve iki kişinin da içdünyasını olumlu şekilde etkiler. Bu etkilenişi ve iki hayatla mekân arasındaki ilişkiyi gösteren şu cümleler hayli önemlidir: “Ayaklarımın altında bir sarnıç kapağı vardı ve ben kapağın hem üstünde ve hem altında olduğumu biliyordum. Evet, sarnıçta mahpustum ve aynı zamanda sarnıcın üstünde bekliyordum.” (s. 220) Başkişinin bölünmüş içdünyasını sembolize eden ‘sarnıcın üstü’ ve ‘sarnıcın altı’ hikâye içinde başka kelimeler şeklinde karşımıza çıkmıştır ‘kafasının kuyusuna gömülmüş...’ ‘karanlık yer altı zindanı’. ‘Sarnıcın altı’ndaki başkişinin birinci hayatıdır. “Sarnıcın üstü”ndeki ise ikinci hayatıdır. Birinci hayat; karanlık, bulanık, yabancı, sert ve sessizdir. İkinci hayat ise; aydınlık, yekpare, tanıdık, yumuşak ve kalabalık bir sesin hakim olduğu bir hayattır. Başkişiyi rahatlatan Ketî’nin hayalinin hep bir parıltı, ışıkla birlikte geldiği ve ikinci hayata ait olan bir unsur olduğu unutulmamalıdır. Başkişinin şu sözleri de bu bölümle ilgilidir: “Ben seni bekliyordum, senin için uykunun bulanık hayaller dolu ülkesinden geldim ve belki yarın senin yüzünden şuurun aydınlık güneşine veda edeceğim.” (s. 222)

İkinci hayat görüldüğü gibi aydınlıkla doğrudan ilişkilidir. Zaten başkişiyi rahatlatan; onun, yanında olmaktan mutluluk duyduğu iki kadının da ‘yukarı’ ile ilişkili olduğu düşünülürse ikinci hayatın yani ‘sarnıcın üstü’nün başkişiyi rahatlatan hayat olduğu kesinleşir.

Yukarıda belirtildiği gibi iki kadın da ‘yukarı’ ile doğrudan ilişkilidir. Ketî, yıldızların parıltısını taşır. Başkişi onu hep ‘yukarı’yla ilişkilendirir: “Ve onun her türlü yıldız parıltısından yapılmış acayip bir sanem gibi...” (s. 210) “... yaz gecesinin yıldızları altında, bana onların vaadedici gözleriyle baktığını zannettiğim Ketî’ye ...” (s. 217) “ilk

kayıpların onu masanın üzerine çıkarmak için muhayyilemin yaptığı gayretler arasında oldu.” (s. 215) İhtiyarın karısı da yukarıdan inerek başkişinin odasına gelmiştir: “Dikkat etmediniz mi, merdiveni ne kadar yavaş indim...” (s. 223) Bu veriler ışığında aşağıdaki karşıtlık tablosu hazırlanabilir:

yukarı	k t	yumuşak	k t	aydınlık	k t	tanıdık	k t	musiki	k t	açık	k t	sıcak
aşağı		sert		karanlık		yabancı		sessiz		karışık		rutubetli

Mekânın önemli özelliklerinden biri de eski ve doğuya mahsus eşyalara döşenmiş oluşudur: “Bu geniş oda baştan aşağıya eski şark eşyasıyla döşenmişti. Sedir alçaktı ve bazı şark vilayetlerinde bir vakitler dokunan ve bugün pek nadir tesadüf edilen eski sırmalı kumaşlarla örtülüydü. Bir iki rahle, duvardaki küçük rafta iki üç eski gümüş eşya, mütevazı görünüşleriyle dekoru tamamlıyorlardı.” (s. 221)

10. BİR YOL

Uzun zamandır trenle aynı yolda gittiğini söyleyen başkahraman, trendeki diğer yolculara pencereden gösterdiği bir dağ eteğinde kaybolan yolun kendisi için ne ifade ettiğini, bu yolu bulana kadar yaşadığı içsel mücadeleyi ve yolun kendisine neler kattığını anlatır.

10.1. ANLATICI

Bir Yol; benöyküsel anlatıcının, hayat hakkındaki görüşlerini ve iç dünyasındaki değişimleri anlattığı psikolojik bir hikâyedir.

Hikâyede; benöyküsel anlatıcı dışında hayatıyla ilgili bilgi verilen, görüşlerinden bahsedilen başka bir kişi yoktur. Burada, dikkatimizi çeken önemli bir nokta vardır: Anlatıcı, ne kendi adını ne de diğer kişilerden birinin adını söylemiştir. Üstelik kendi fiziksel özellikleri hakkında bilgi sahibi olmamıza yarayacak bir ipucu da vermemiştir. Verilmek istenen mesaj şudur: Bu yaşananlar sonucunda ortaya çıkan düşünceler herhangi birine ait olabilir. Anlatıcının maksadı, duygulardan ve hayat hakkındaki görüşlerden yola çıkarak genele ulaşmaktır. Bunun için anlatıcı sık sık okuyucuya sorular sorup onunla konuşmaya çalışır. Bu şekilde okuyucunun duyguları ve düşünceleri harekete geçirilmeye çalışılır. Okuyucunun hayat hakkındaki görüşlerini değiştirmek, en azından bu konu üzerine düşünmesini sağlamak hikâyenin amacıdır: “Yüz buruşukluğunun, göz altındaki bir kıvrımın ... Birer işaret olduğunu hiç düşündünüz mü?” (s. 243) Bu gibi cümleler doğrudan okuyucuya yöneliktir ve yukarıda belirttiğimiz amaç doğrultusundadır.

Anlatıcı, kişilerin (tabii ki kendisi hariç) iç dünyalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi vermemiştir. Burada dikkati çeken nokta anlatıcı, kişilerin hareketleri ve özellikle yüzleriyle ilgili ayrıntılı tasvirler yaparak okuyucunun bu insanları (özellikle de tavla oynayan adam) zihninde canlandırabilmesini sağlamaktır. Bu canlandırma isteği sadece hikâyenin okuyucuya daha yakınlaştırılması amacından kaynaklanmaz. Dikkat edilirse anlatıcı bu tasvirlerden önce doğrudan okuyucuya yönelik sözler söyler: “Hayat dediğimiz o girift oyunun, aktörlerini bu kadar kuvvetle benimseyeceğini, onların her hal ve tavrına kendi

akışının damgasını bu kadar kuvvetle vuracağını hiç düşünmemiştim.” (s. 243) Bu, aşağıdaki tasvirlerden onların hayatlarına ve iç dünyalarına ait bilgiler çıkartmak mümkündür, anlamına gelir: “Yüz buruşukluğunun, göz altındaki herhangi bir çizginin... bütün bir ömrü en ince, en karışık, en nüfuz edilmez taraflarından anlatacak birer emare, birer işaret olduğunu hiç düşündünüz mü?” (s. 243) Tasvirlerden önceki bu cümleler de gösterir ki anlatıcı; okuyucunun, kişilerin tasvirlerini dikkatli bir şekilde inceleyerek bu tasvirlerden onların hayatları hakkında ipuçları bulmalarını istemektedir. Böylelikle hem okuyucu hikâye hakkında düşünmeye sevk edilmiş yani hikâye içine çekilmiş hem hikâye okuyucunun muhayyilesinin zenginliğine göre boyut kazanmış, zenginleşmiştir.

Okuyucuyla samimi bir ilişki kurmaya ve anlatılanların ‘doğal’, herkesin başına gelebilecek olaylar olduğunu hissettirmeye yarayan: “Bilmem sizde de böyle midir ...” (s. 238) Şeklindeki samimi sözlerin yanında anlatıcı, kendisiyle aynı düşüncelere sahip insanların sözlerini aktarma yoluyla hikâyede anlatılanların inandırıcılığını artırma amacındadır: “Bir muharririn dediği gibi, falan yerde en kesif şiddetinde olan bir acı iki yüz kilometre daha ötede ve başka insanlar içinde biraz daha hafif ve daha kâbil-i tahammül oluyor.” (s. 238)

Anlatıcı; önce yolun hayatındaki öneminden bahsetmiş sonra da niçin önemli olduğunu, başına gelenleri anlatmıştır. Yani sondan başa doğru ilerlemeyi seçmiştir. Bu sayede okuyucunun, yolun anlatıcı için neden bu kadar önemli olduğunu merak etmesi sağlanmıştır. Hikâyenin önemli gerilim noktalarından birincisi budur.

İkinci gerilim noktası ise zaman zaman kendini bulduğunu söylediği bölümdür. Bu durum bazı olayların sonucunda ortaya çıkmıştır. Yani bir sonuçtur. Bu sonucun nedenleri hemen anlatılmaya başlanmıştır. Ancak önce sonucun verilişi okuyucunun, ‘kendini bulma’sının nedenlerini merak etmesini sağlamıştır.

Bu başlık altında değineceğimiz son nokta ise hikâyenin başındaki şu cümleyle alâkalıdır: “Birdenbire ayağa kalktı ve eliyle trenin penceresinden işaret ederek”.(s. 237) Burada, benöyküsel anlatıcının

hikâyeye başlaması için bir başkası adeta ona söz vermiştir. Ancak bu durumda anlatıcının, başından geçenleri bu kişiye anlatması gereklidir. Hikâyenin geri kalanında bu kişiden bir daha bahsedilmemiştir. Anlatıcı, hikâyesini doğrudan doğruya okuyucuya anlatmıştır. Hikâyenin başındaki bu durum anlatıcıya hikâyeye başlama kolaylığı sağlamıştır. Fakat hikâyenin bütünü düşünüldüğünde ‘anlatıcı uyumsuzluğu’ yaşandığı rahatça görülebilir. Anlatıcı sözü başka birinden almıştır ve bu kişi bir daha hikâyede konuşmamıştır. Anlatıcı bu kişiye yönelik değil de hikâyesini doğrudan okuyucuya yönelik anlatmayı seçmiştir. Burada beklenen ya bu kişiyle anlatıcı arasında bir diyalog şeklinde hikâyenin geçmesi ya da bu kişinin hikâyeye hiç girmemesi ve benöyküsel anlatıcının doğrudan hikâyeye başlamasıdır.

10.2. KİŞİLER

Hikâyenin kişi kadrosu oldukça sınırlıdır. Bu durumun nedeni olarak hikâyenin bir hareketi, macerayı değil de duyguları ve düşünceleri anlatan psikolojik bir hikâye olması gösterilebilir.

Kişilerden hiçbirinin adı verilmemiştir. Bununla beraber kişiler her yerde rastlanılabilecek sıradan insanlardır. Anlatıcı, diğer kişileri anlatırken onların bu özelliklerini özellikle belirtir: “... her gün sokakta, dairede, lokantada rastladığımız insanlardan biri.” (s. 243) “Tam karşımda ayak ayak üstünde oturan bir başkası ...” (s. 244) “Bir başkası konuşurken ...” (s. 244) Anlatıcı; herhangi bir insanın hayatını veya fiziksel özelliklerini vermek değil de hayatla ilgili bazı düşüncelerini anlatmak niyetindedir. Bunun için kişilerin isimleri verilmemiştir ve yine aynı nedenle anlatıcı, kendi dahil, kişileri tasvir ederken onların sıradan insanlar oldukları mevzuunun üstünde özellikle durmuştur. Bütün bunlar, yaşanılanların herkesin başına gelebilecek olaylar olduğu mesajını vermek içindir.

Benöyküsel anlatıcının adı hikâyede yer almadığı için incelemenin geri kalanında kendisinde ‘Anlatıcı’ diye bahsedeceğiz.

A’nın hayatı, kendi ifadesine göre dışarıdan bakanlar için ‘kıskançlık hissi’ verecek kadar iyidir. Ancak o, hayatından memnun değildir. Bu durumun nedeni olarak kendi hayatını yaşamadığı düşüncesini veren A’nın söylediği şu sözler hikâye için önemlidir: “... hayatım kendi çizilmiş yolunda düzgün ve rahat gidiyor. Bununla beraber ondan memnun değilim. İçimde kendi hayatımı yaşamadığım kanaati var.” (s. 240) Hayatının kendi çizilmiş yolunda ilerlememesi, aslında sorun çok açık bir şekilde ifade edilmiştir. A, hayatını yönlendirememekten, hayatı üzerinde bir iradeye sahip olmamaktan muzdariptir. Memnuniyetsizliğin sebebi budur.

Bu memnuniyetsizlik devamında kaçışı getirir. A, her şeyden kaçmak ister. O kadar ki kendi benliği bile A’ya ağır gelmiştir: “Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmaya razıyım. Ah, bir elbise değişir gibi hüviyetini değiştirebilmek, lalettayinin içinde kaybolmak, bir avuç kum içinde bir kum tanesi olmak ve böyle

olduğunu dahi bilmemek. Ne bileyim, bir maske, bir numara, bir sicil varakası, bir manivela, bir çark, bir düğme, her şey olmak, yalnız ...” (s. 240) A’nın içinde bulunduğu buhranı aşması için varlığının bütün izlerinden sıyrılması gerekmektedir.

Bütün bu buhranların sebebi ise A’nın: “Zaman zaman kendimi bulan adamım.” (s. 241) sözlerinin ardındaki bölünmüşlüktür. A, bir kış gecesi ve birdenbire ikizleşen varlığının hayalinde uyanır: “... birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğruldum ve etrafıma ...” (s. 241) “O kadar ki kendi hakikatimde, rüyalarımın hakikatine uyanmıştım.” (s. 242) “... için için kaynayan asıl benliğimle ne âlâkası olabilir?” (s. 242)

İşte bu uyanış, bu farkından oluş A’nın hayatını çekilmez kılar. Bunun için o; varlığından kurtulma, kaybolma çabası içindedir.

Bu sıkıntılarla yola çıkmıştır. Havanın yağmurlu oluşu onun ızdırabını daha da artıran bir etken olmuşken birden ortaya çıkan güneşle beraber gördüğü ‘yol’ onun için bir umut olmuştur: “İşte bu yol, bu küçük acayip yol, ben bu ruh haletinde iken karşıma çıktı ve benim için birdenbire yepyeni bir hayat imkânının, kendi kendimi bundan sonra olsun gerçekleştirebilmek imkânının bir nevi müjdesi gibi oldu.” (s. 245) Ancak bu umut; yukarıda söylendiği gibi yepyeni bir hayat imkânının umudu bile geçmişe, eskiye dayanmaktadır: “... bu küçük yola dalarsam onun bittiği yerde bütün saadet ve hasretlerimi, eski yaşamış rüyalarımı bulacağım, temiz, yepyeni, mesut bir adam olacağım.” (s. 245)

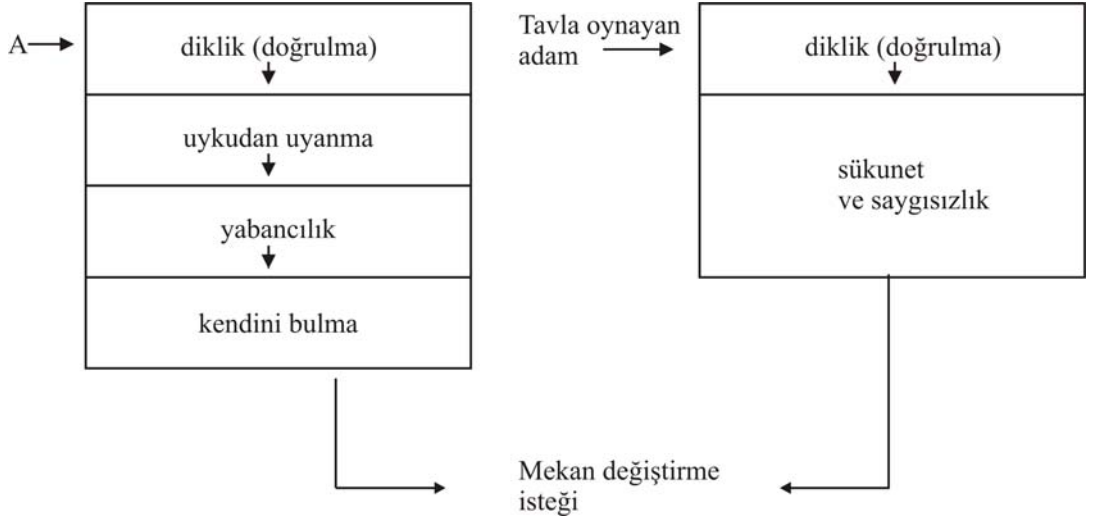
‘Yol’u varlığından kurtulmak için tek çare olarak gören A, bunu hikâye içinde açıkça söylemiştir: “... o yolun uzletinde kaybolmak ihtiyacını duydum.” (s. 240) Yolculuğun A için, acıları unutturucu ve saadet verici etkisiyle birlikte ‘eski yaşamış rüyaları’ni bulabileceğine dair ümidinin oluşu A’ya ümit vermektedir. Buradaki ‘eski yaşamış rüyalar’ tamlaması önemlidir. A, benliğindeki ikizleşmeden sonra rüyalarının hakikatine uyanmış yani kendi düşlediği rüyaları gerçekmişçesine algılamaya başlamıştır. O, bu durumdan kurtulmak için kendi kendisini bulmadan önceki zamana geri dönmek istemektedir: “... bir avuç kum tanesi içinde bir kum tanesi olmak ve böyle olduğunu dahi bilmemek.” (s. 240)

A, tarafından anlatılan diğer kişilerin iç dünyaları hakkında bilgi verilmemiştir. Ne A'nın karısı, çocukları ne de kahvede gördüğü insanlar hiçbiri hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir. Bununla birlikte bu kişilerin fiziksel özellikleri ve yüzleri ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bunun nedenini A şöyle anlatır: “Bir insan yüzünün en manalı bir âlem olduğunu ben o geceye kadar anlıyamamıştım.” (s. 243)

Diğer kişileri anlatırken değinmemiz gereken önemli bir ayrıntı da A'nın; hikâyede, üzerinde en çok durduğu kişinin hareketleriyle ilgilidir. A'nın, fiziksel özelliklere ve hareketlere niçin önem verdiği “Anlatıcı” başlığında belirtilmişti. Burada söylenmesi gereken A'nın; en ayrıntılı şekilde anlattığı ‘tavla oynayan adam’la olan paralellikleridir.

Öncelikle ikisi de hastadır. A; adamın hastalığını fikri sabit olarak nitelendirmiştir: “... yukarıda bahsettiğim el işaretiyle fikri sabitini bir kere daha koğdu.” (s. 244) Kendi durumunu ise zaten açıkça söyler: “Bu, hasta kafanın kendi vehim ve ...” (s. 245) A'nın fiziksel özellikleri verilmediği için tavla oynayan adamla kıyaslayamıyoruz ancak burada daha önemli bir ayrıntı var ki gerek tavla oynayan adam gerekse A'nın içinde bulundukları ruhsal durumu, ayağa kalkarak değiştirmeleridir: “Nasıl oldu, ben de bilmiyorum; birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğruldum ve etrafıma şaşkın şaşkın bakmağa başladım. İnsan, eşya, bütün etrafındakiler benimle âlâkalarını kesmiş gibiydiler her şey hepsi bana yabancı oluvermişti.” (s. 241) Aynı durum tavla oynayan adam için de geçerlidir: “... sonra hafif bir omuz kaldırışıyla ayağa kalktı, yukarıda bahsettiğim el işaretiyle fikri sabitini bir kere daha koğdu... Ayakta neyi düşündü ve neye karar verdi? Niçin bir dakika evvel omuzları o kadar çökük ve mahkûmdu ve neden kahveden çıkarken bütün hüvviyetinde bir nevi sükûnet ve kayıtsızlık vardı? Muamma.” (s. 244) Benzer bir hareket hikâyenin başında da görülür: “Birdenbire ayağa kalktı ve ...” (s. 237)

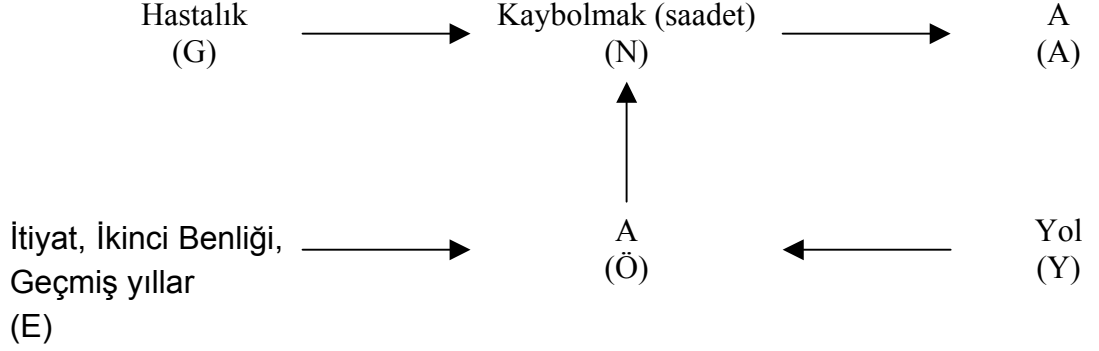
Görüldüğü gibi iki kişi de içinde bulunduğu ruhsal durumu ayağa kalkınca değiştirmiştir. Ancak bu, bilinçli yapılmış bir hareket değildir. Bununla beraber bu hareketin devamında iki kişi da bulunduğu mekânı değiştirmiştir. Bu bilgilere göre şu tabloları hazırlayabiliriz:



Sadece dikliğin kişiler üstündeki etkisini gösteren bu tablodan sonra Eyleyenler örnekçesiyle kişiler üstünde etkili olan diğer eyleyenleri ve etkilerini bir bütün halinde göstermek faydalı olacaktır:

KİŞİLER	EYLEYENLER	İŞLEVLER
A	Hastalık	Değişen ve korkunç âlem
Tavla oynayan adam		Kontrolsüz hareketler
A	Diklik	Ruh halinin değişmesi
Tavla oynayan adam		
A	Yağmurlu Hava	Azap ve üzüntü
	Güneşli Hava	Sevinç ve ümit
	Yol	Saadet hissi, kaybolmak ihtiyacı, yeni bir hayat müjdesi
	İnsan yüzü	Bir ömrü anlatma
	Kendini Bulma	Yabancılık, bölünmüşlük, muvazenenin bozulması

Hikâyenin Eyleyensel örnekçesi de şu şekilde olacaktır:



Hastalık; A'nın varlığının dayanılmaz ağırlığını duymasına neden olur. Bu azap da kaybolma hissini beraberinde getirir dolayısıyla bütün bunların temelinde hastalık vardır. A, kendini bulduktan sonra muvazenesini kaybetmiş, bu durum onda alışkanlık halini almıştır: “Bununla beraber o muvazeneyi bir daha hiçbir zaman bulamadım. Olan olmuştu. Artık bundan sonra bu bende bir itiyat oldu.” (s. 244)

Diğer engelleyici unsurları şöyle gösterebiliriz: “Hayat oyununu en büyük ciddiyetle oynamağa hazırlandığım bir anda geçmiş yıllar, karşıma dikiliyor ve benden hesabını soruyordu.” (s. 244) “... masamda bir misafir... Bana pişmanlığın şuuruyla kısılmış sesi durmadan fısıldıyordu... Kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istiyordum.” (s. 245)

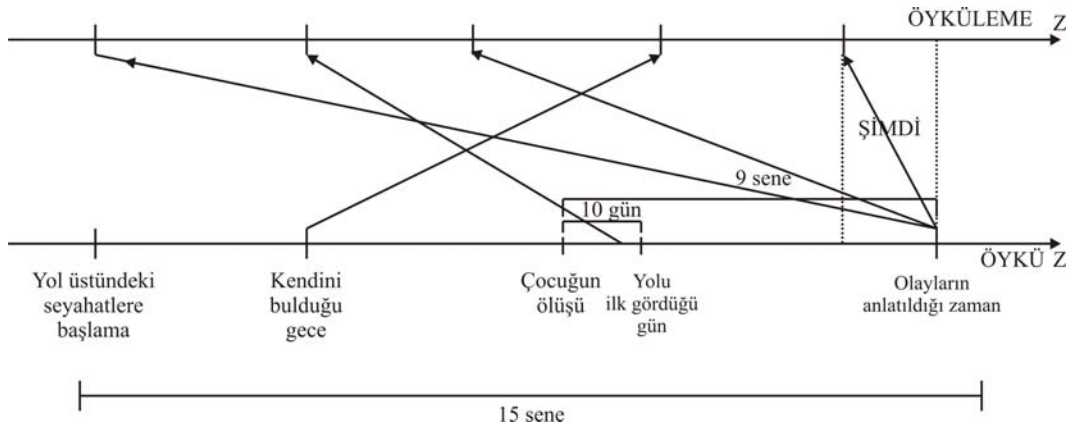
10.3. ZAMAN

Anlatıcı; hikâyede hayatının dönüm noktası olan anları anlatmıştır. Bunların dışındaki zamanlar, örneğin çocukluğu, hikâye içinde yer bulmamıştır.

Olayların anlatılış sırasına dikkat edildiğinde önce olayların sonucunun sonra da nedeninin verildiğini görürüz. Bu yöntem okuyucuyu meraklandırır ve hikâyeye gerilim katar.

Hikâyede; olayların zamanı, olaylar arasındaki zaman farkları, gece – gündüz gibi zaman kavramları olabildiğince kullanılmıştır. Bu durum; sondan başa doğru giden hikâyeyi, okuyucunun rahat takip edebilmesini sağlamakla beraber bir gerçeklik unsuru olarak da kabul edilebilir. Ayrıca; anlatılan olayların çoğunlukla gece gerçekleşmesi, anlatıcının aydınlığa ve karanlığa olan yaklaşımları düşünüldüğünde hikâyenin derin yapısı için de gerçekten önemlidir.

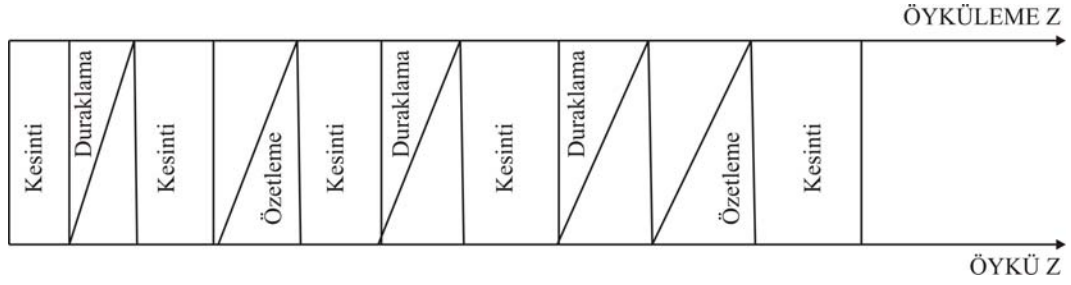
Hikâyeyi zaman açısından daha ayrıntılı gösterebilmek için yukarıda bahsedilen bilgileri içeren zaman çizelgesi şöyledir:



Yol üstündeki seyahatlere başlama ve çocuğun ölmesi gibi olaylar öyküleme zamanına taşınmamıştır, anlatılmamıştır. Ancak bu olayların tarihleri bellidir. Burada dikkatimizi çeken husus öyküleme zamanında anlatılan iki olayı kuşatan olayların anlatıldığı zaman yani 'şimdi'dir.

Anlatıcı; her iki olayı da anlatmadan önce ve anlattıktan sonra anlatı zamanına geri döner. Bu dönüşlerde okuyucuyla konuşur ve vermek istediği mesajları ona iletir. Olaylardan önceki konuşmalarında okuyucunun olaya ne açıdan bakması gerektiğini anlatır. Örneğin yolu ilk defa gördüğü o yağmurlu günü ve yolculuğu anlatmadan önce yağmurun kendi üstündeki etkisinden bahseder. Yolculuğun üzerindeki tesirlerini ve hatta bir muharririn bu konudaki görüşlerini bile verir. Bu, okuyucuyu yönlendirmek için yapılmıştır. Anlatı zamanına son kez geldiğinde de hikâyeyi toplar ve vermek istediği mesajı iletir.

Hikâyenin ritmiyle ilgili tablo da şöyledir:



Görüldüğü gibi hikâyede kesintiler yani öykü ve öyküleme zamanlarının eşit olduğu bölümler çoğunluktadır. Bu noktada söylememiz gereken hikâyenin, anlatıcının iç dünyasını vermek için bu şekilde yapılandırıldığıdır.

Anlatıcının hayatı üzerinde etkili olan iki olayı önce-sonra karşıtlık tablosunda göstermek yararlı olacaktır:

Kendini Bulması		Yolu Görmesi	
Önce	Sonra	Önce	Sonra
Uyku	Uyanma	Soğuk	Sıcak
Yaşanmış rüyalar	Yaşanmamış rüyalar	Yağmurlu	Güneşli
Sükunet	Muvazenenin bozulması	Karanlık	Aydınlık
Aile	Yalnızlık, her şeye yabancılaşma	Azap	Sevinç
Sıcak	Soğuk	Yağmur sesi	Acayip akisli uğultu
		Pişmanlık	Yeni bir hayat imkânı

10.4. MEKÂN

Hikâyede, kendi hayatından kesitler sunan ve iç dünyasıyla ilgili önemli bilgiler veren anlatıcı; mekâna özel bir yer ayırmıştır.

Mekânın, anlatıcının içdünyası ve duyguları üzerinde önemli bir etkisinin olması ve bu etkilemeyle beraber adeta bazı duyguların sembolü haline gelmesi, anlatıcının ona büyük önem vermesine neden olmuştur.

İşte bu sebeple bu etkileniş ve etkilenişin sonuçları bu bölümde gösterilmeye çalışılacaktır:

Anlatıcı; daha hikâyenin başlarında, mekânla duyguları arasında bir ilişki olduğuna dair bilgiyi açık bir şekilde verir: “İzdiraplarımızın, üzüntülerimizin mekânla yahut hayatımızın tabii muhiti ile sıkı bir alakası olsa gerek.” (s. 238) Burada yapılması gereken, mekân ile duygular arasındaki ilişkiyi gösteren cümleleri bulup çıkartmak değil de bu ilişkinin hangi boyutlarda olduğunu, mekânın anlatıcıyı hangi şartlarda nasıl etkilediğini göstermektir.

Anlatıcı; duygularıyla mekânı adeta özdeşleştirir. Olumsuz bir durumdaysa bundan kurtulmanın yegane çaresi olarak, olumsuzluğu yaşadığı mekânı değiştirmeyi görür: “O zaman ben bu hayalden kurtulmak için ellerimle yüzümü kapatıyor, biteviye yer değiştiriyordum.” (s. 239) Bu, elbette ki olumsuz şartların ortadan kalkmasını sağlamaz. Mekân değiştirmek (yolculuk) anlatıcıya acılarını unutturur: “... yolculuk benim üzerimde daima iyi ve unutturucu bir tesir yapar.” (s. 238) Yolculuk ya da mekân değişikliğinin, olumsuz şartları ortadan kaldırmayan geçici bir çözüm olduğunu anlatıcı da bilir. Kendisini bulduğu akşam bilmediği bir istekle dışarı çıkmış, bir kahvede oturduktan sonra şunları söylemiştir: “Bu sessiz ızdırabı, bu adeta tabii addedilen cehennemini görmek beni biraz teskin etmiş, kendi hayatımla aramda biraz evvel bozulmak üzere olan muvazeneyi iade etmiş gibiydi.” (s. 244) Ancak dışarı çıkması yani mekân değişikliği olumsuz şartların ortadan kalkmasını sağlamamıştır: “Bununla beraber o muvazeneyi bir daha hiçbir zaman bulamadım.” (s. 244)

Anlatıcının, mekâna bakışıyla ilgili diğer bir önemli nokta ise mekânı kuşatan ‘hava’dır. Havanın yağmurlu veya güneşli oluşu anlatıcı için hayli önemlidir. Havanın yağmurlu oluşu, anlatıcının içdünyasını derinden etkiler ve onu değiştirir: “Oh, size bu yağmurlu günlerin bende yaptığı aksülâmeli nasıl anlatmalı? Böyle günlerde ben değişir, büsbütün başka adam olurum.” (s. 238) Yağmurun kendi üstünde büyük bir etkiye sahip olduğunu anlatıcı, nasıl açık bir şekilde söylemişse bu cümlelerin devamında da bu etkinin nasıl gerçekleştiği ve sonuçlarının neler olduğunu da aynı açıklıkla söylemiştir.

Anlatıcı, yağmurlu havaların kendisinde bıraktığı olumsuz etkilerin karşısı olarak güneşli havaların etkisinden bahsetmiştir. Art arda gelen bu iki zıt unsur vasıtasıyla yani zıtlıklar kullanılarak okuyucunun dikkatini çekebilmek amaçlanmıştır. Güneşli ve yağmurlu havaların anlatıcı üzerindeki etkisi şu karşıtlık tablosuyla gösterilebilir:

Yağmurlu	Güneşli
Mazinin kötü tarafları	Sıcak ve aydınlık bir müjde gibi biriken güneş
Karanlık ve bulanık	Aydınlık ve açık
Azap ve üzüntü	Sevinç, Saadet
Yağmur sesi	Acayip akisli uğultu
Kül rengi	Mavi
Soğuk	Sıcak

Hikâyenin başlığından da anlaşılabileceği gibi hikâyenin önemli unsurlarından biri olan ‘yol’ ile anlatıcının karşılaşması; anlatıcının, buhranlı bir şekilde başlayıp devam eden tren yolculuğu sırasında gerçekleşir.

Anlatıcı; çocuğu öldükten sonra acılarını unutmak için tren yolculuğuna çıkar. Ancak havanın yağmurlu oluşu onu daha da büyük sıkıntılara sokar: “... her zaman ayak basar basmaz gündelik üzüntülerimden sıyrıldığım. Haydarpaşa garı bana bu sefer büyük ve karanlık bir lahit gibi geldi.” (s. 238) Havanın yağmurlu oluşu; onun, içinde bulunduğu olumsuz durumu daha da olumsuz hale getirir. Fakat daha sonra güneşin ortaya çıkışı bütün olumsuzlukları bir süreliğine olsa da ortadan kaldır. Anlatıcı; güneşin ortaya çıkışı sırasında gördüğü ‘küçük yolu’ mutluluğun sembolü olarak düşündüğü ‘sıcak ve aydınlık’ bir hayata açılan kapı olarak görür: “O zaman ben, bu küçük yolun üzerinde

iki günden beri ilk defa küçük bir güneş parçasını, küçük ve aydınlık bir halı gibi serilmiş gördüm.” (s. 239) “... bu küçük ve sade yol benim için mahiyetini değiştirdi. Saadetin, ruh muvazenesinin bir nevi sembolü, kapısında güneşin divan durduğu bir iklimin başlangıç noktası oldu ...” (s. 239) Görüldüğü gibi ‘yol’un; anlatıcı için önemli oluşu, anlatıcının yolu ilk defa gördüğü günle ilişkilidir: “Şüphesiz bunda ilk defa gözüme çarptığı günün hususiyetinin de mühim bir hissesi vardır.” (s. 237 – 238)

Mekân başlığında değinmemiz gereken diğer bir konu da art arda kullanılan mekânlar arasındaki zıtlıklardır. Bu zıtlıklar sayesinde okuyucu mekânlara yüklenen anlamları ve mekânların hususiyetlerini karşılaştırma imkanı bulur. Bununla beraber zıtlıklar hikâyenin okuyucu üzerindeki etkisini arttırır. Örneğin iyi bir kadınla evlenmiştir. Ancak sıcak bir yuvası olan ve epeyce kazanan bir adamın hayatından memnun olmayışı dikkat çekicidir. Mekânla ilgili zıtlıklara gelirsek; yağmurlu ve karanlık bir ortamdan birdenbire güneşli ve aydınlık bir ortama geçilmesi ya da sıcak ve sakin bir odada oturan anlatıcının bir bahaneyle soğuk bir kış günü olmasına rağmen dışarı çıkmak istemesi gibi ayrıntılar bu zıtlıklara örnek gösterilebilir.

11. ERZURUMLU TAHSİN

Tahsin Efendi, Erzurumlu hali vakti yerinde bir ailenin çocuğudur. Oldukça güzel giden bir hayatı vardır ancak Balkan Harbi'ne katılıp geri geldikten sonra hayatla ilişkisini keser ve bir derviş hayatı yaşamaya başlar. Hikâyenin başkahramanı onun hikâyesini yakın arkadaşlarından ve kahvedeki dedikodulardan öğrenir, bir kere de kahvede karşılaşır. Başkahraman, onun hayat hikâyesinden oldukça etkilenir. 1924 senesinin sonbaharında Erzurum'da büyük bir deprem olur ve başkahraman bütün dengesi alt üst olmuş bir şekilde şehri dolaşmaya başlar. Ölümün bu kadar yaklaşması, başkahramanın yaşamı ve ölümü sorgulamasına neden olur. Toprağa, yaşama olan güvenini kaybetmiş bir şekilde ve korkuyla şehri dolaşırken Tahsin Efendi'ye rastlar ve onunla konuştuktan sonra ölüme ve yaşama bakışı değişir korkmadan evine uyumaya gider.

11.1. ANLATICI

Hikâye, ben öyküsel anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Anlatıcının bilgisi; kendi duygu ve düşünceleri ile çevresindekilerin anlattıklarını kapsar. Tahsin Efendinin duygu ve düşünceleri ise bu bilgilerin dışındadır. Dolayısıyla bu bilinmeyenler, hikâye için gerilim unsuru olarak kullanılmıştır. Anlatıcının çevresindekiler ve Tahsin Efendinin sözleri; daha doğrusu anlatıcı dışındaki herkesin konuşmaları doğrudan aktarma yoluyla verilmiştir.

Hikâye; anlatıcı ve Tahsin Efendinin, ölüm ve insan hakkındaki görüşlerinin ortak paydalar altında birleşmesini anlatır. Sonuç olarak bu, değişimin hikâyesidir. Değişen anlatıcı; değişme neden olan, yani dönüştürücü öge ise depremdir.

Anlatıcı ve Tahsin Efendi hem görüş hem de yapı bakımından benzerlik taşır; ancak bu benzerlikleri 'kişiler' başlığı altında göstereceğiz. Anlatıcı ve dönüştürücü öge; yani Tahsin Efendi arasındaki en önemli farklılık 'ölüm' hakkındaki görüşlerindedir. Ancak bu farklılık da anlatıcının bu konudaki düşüncesinin değişmesiyle ortadan kalkar. Hikâye, bu yöndeki düşünceleri ve anlatıcının değişimini hazırlayan süreci anlatır: "Tahsin Efendiyi ilk defa olarak bir kış gecesi gördüm... Fakat daha evvel ondan

bahsetmişlerdi. Herkesin bildiği şekilde hikâyesi şu idi:” (s. 246) Hikâye anlatıcının yaptığı bu sunuştan sonra başlar.

Anlatıcı, yukarıdaki sunuştan sonra depremi anlatmaya başladığı sıkma kadar (s. 251) Tahsin Efendiden bahseder. Çocukluğunda başlayıp öykü zamanına kadar geçen zamanda yaşadıkları, özetleme tekniği vasıtasıyla kısaca anlatılır.

Anlatıcı, Tahsin Efendinin geçmişiyle ilgili bilgileri verdikten sonra şu cümleleri söyler: “... bu kadar mazbut ve çalışkan başlayan bir hayatta birden bire olan bu değişikliğin sebebini hiç kimse anlayamıyordu. Çünkü Tahsin Efendinin az çok herkesinkine benzeyen hayatında böyle bir neticeyi muhtemel kılacak hiçbir başkalık yoktu. Bu birdenbire olan bir değişiklikti.” (s. 248) İşte bu cümleler sayesinde anlatıcı; okuyucunun, bu ana kadar elde ettiği bilgileri Tahsin Efendinin hayatındaki değişiklikleri anlayabilmesi için kullanılmasına engel olur. Anlatıcı daha hikâyenin başlangıcında okuyucuya, geçmişinin Tahsin Efendinin içinde bulunduğu durumla ilgisinin olmadığını doğrudan söyleyerek hikâyenin önemli gerilim noktalarından birini ortadan kaldırmıştır.

Ancak bu durum hikâyenin yapısı açısından hayli olumlu sonuçlar doğurmuştur. Anlatıcı, Tahsin Efendinin geçmişini okuyucunun onu daha iyi tanıyabilmesi için vermiştir. Ancak bu durum okuyucunun, Tahsin Efendinin hareketlerini ve düşüncelerini onun geçmişiyle ilişkilendirilmesi sonucunu doğuracaktır. Bu ilişkilendirme çabası elbette ki okuyucuyu hikâyeye çeken önemli bir gerilim unsurudur. Ancak her düşüncenin ve hareketin nedeninin bilinmesi geçmişe dayandırılması hikâye için olumsuz bir durumdur. Okuyucu, hikâyenin gidişatı ve sonu hakkında eldeki bu veriler sayesinde tahmin yürütebilmektir. İşte anlatıcının, daha hikâyenin başında bu yolu kapaması önemli sayılabilecek gerilim unsurlarının ortadan kalkmasının dışında bir durumu ortaya çıkarır ki bu gerilim unsuru öncekinden daha kuvvetlidir.

Anlatıcı geçmişinin, Tahsin Efendinin üstünde tesiri olabileceği düşüncesini ortadan kaldırarak onun düşünce ve hareketlerinin okuyucu tarafından tahmin edilmesini

engeller. Ayrıca bu durum, bir bilinmezlik unsuru olarak hikâye boyunca geçerliliğini korur ve hikâyenin önemli gerilim noktası olur.

Depremi anlatmadan önce Tahsin Efendi hakkındaki bildiklerini anlatan anlatıcı, depremden sonra kendisi hakkındaki bilgileri okuyucuya vermeye başlar. Ancak burada izlediği yol Tahsin Efendiyi anlatırken izlediği yoldan farklıdır. Tahsin Efendiyi çocukluğundan öykü zamanına doğru anlatan anlatıcı, kendisi hakkında verdiği bilgileri doğrudan öykü zamanından seçmiştir. Bununla birlikte Tahsin Efendinin fiziksel özellikleri ve adı verilmişken anlatıcı kendi adını ve fiziksel özelliklerini vermemiştir. Anlatıcı, okuyucuya sadece düşüncelerini vermeyi seçmiştir. Bu düşüncelerin; bütün insanları ilgilendiren ölüm, yaşam vb. unsurlar üzerine olmasından dolayı şahsını hikâyenin dışında tutmaya çalışmıştır. Anlatıcı bütün insanların yaşadığı duyguları, hisleri anlatmaya çalıştığı için kendisini diğerlerinden ayıran özellikleri vermeye gerek duymaz. Anlatıcının, Tahsin Efendiyle konuşmasında da yukarıdaki yargımızı kanıtlar delilere rastlıyoruz: “Benim şahsımda bütün insanlıkla konuşuyordu. Sesi çok geniş bir kalabalığa söylüyormuş gibi tek ve yüksekti.” (s. 260)

Anlatıcı, kendi hakkındaki bilgileri doğrudan vermez. Yani doğrudan doğruya kendisini anlatmaz. Çevresini ve çevresiyle ilgili görüşlerini anlatır. Okuyucu onu, çevresiyle birlikte tanır. Anlatıcı kendisiyle ilgili bilgileri aktarırken hareket halindedir. Bu sayede daha çok unsurla karşı karşıya gelir ve onlar hakkındaki düşüncelerini anlatırken okuyucu, onu daha çok tanıma fırsatı bulur.

Anlatıcı, hikâyede yalın bir dil ve samimi bir anlatım tarzı kullanmayı seçmiştir. Bunun bir hikâye olduğunu söylemekle beraber anlatıcı hikâyenin gerçekliğini, aşağıda sayılacak yöntemler sayesinde, okuyucuya kanıtlamaya çalışır. Anlatıcı, hikâye boyunca okuyucuyla iç içedir. Cümleler okuyucuya yöneliktir: “Bu sırada dinlediklerimi kısaca yukarıda anlattım.” (s. 248) “1924 senesi sonbaharında olan ve o havaliyi Kars’a kadar alt üst eden bu felaket elbette hatırlardadır.” (s. 251) “Hangimiz arkamızda bu zalim gözün aynı çiy parıltı ile aydınlattığı günlerin birbirine benzeyen sıkıcı yükünü hatırlamayız?...” (s. 253) Hikâyede bunlar gibi okuyucuya yönelik pek çok ifade vardır. Bunlar, samimiliği arttıran ve okuyucuyu hikâyeye çeken önemli ayrıntılardır.

Anlatıcı okuyucu hikâyeye çektikten sonra elbette ki onu hikâyesinin gerçekliğine inandırmaya çalışacaktır. Hikâyede kullanılan gerçek yer isimleri, gerçek olaylar ve tarihler hikâyenin inandırıcılığını arttırır: “1924 senesi sonbaharında olan ve o havaliyi Kars’a kadar alt üst eden bu felaket elbette hatırlardadır.” (s. 251) Hikâyenin içine gerçek dünyadan ne kadar çok unsur konulursa hikâyenin gerçekliği o kadar çok artacaktır. Anlatıcı, metinler arası yöntemiyle Vasıf’ın şiiirden bir beyiti hikâyeye koymuştur: “Vasıf’ın meşhur terci - i bendini okumaya başladı... Mihneti kendine zevk etmedir alemde hüner / Gamu şadi-i felek böyle gelir böyle gider.” (s. 250)

Anlatıcının, hikâyede gerçekliği sağlamak için kullandığı bir diğer yöntem ise hikâyenin pek çok kişi tarafından bilindiği ve kendisinin de bu insanlardan birinden Tahsin Efendinin hikâyesini öğrendiği izlenimini vermesidir: “Herkesin bildiği şekilde hikâyesi şu idi” (s. 246) “Bana Tahsin Efendinin ilk önce bahseden bu ikincisi olmuştu.” (s. 246)

Hikâyede dikkat çeken bir diğer özellik anlatıcının Tahsin Efendini hikâyesini anlatırken, çevresindeki unsurlar ve insanlar hakkındaki düşüncelerini de ayrıntılı bir şekilde vermesidir. Bu durum hikâyeye zenginlik katmıştır. Ancak hikâyenin bütünü düşünüldüğünde Tahsin Efendinin hayatının anlatıldığı kısımlara göre yukarıdaki düşüncelerin anlatıldığı kısımlar daha fazla yer tutmaktadır. Bunun nedeni hikâyenin, Tahsin Efendinin hayatını anlatmaktan daha büyük bir gayeye sahip oluşudur. Anlatıcı, kendi şahsında insanoğlunu anlatmaya çalışmaktadır. Tahsin Efendi ise ölümün bir sembolüdür.

11.2. KİŞİLER

Erzurumlu Tahsin hikâye, kişi kadrosu açısından oldukça sınırlıdır. Tahsin Efendi ve anlatıcı hikâyenin, rolünü paylaşırlar. Bu iki dışındaki, hikâyeye dekor olmaktan öteye geçemezler.

Tahsin Efendi ve anlatıcı, okuyucuya ayrı ayrı tanıtılırlar. Bu sayede okuyucu, iki baş kişi arasındaki farklılıkları ve paralel noktaları kendisi bulur. Anlatıcı, burada devreye girip mukayesesini yapmaz. Okuyucu gözlemleri ve mukayeseleri kendisi yapmak zorunda kalır. Hikâyenin sonlarına doğru daha doğrusu Tahsin Efendiyle anlatıcının karşılaştığı sahneye kadar okuyucu bu iki kişi hakkında bilgilendirilir. Yaşayış tarzı ve hayat hakkındaki görüşleri, bu bilgilendirmenin tamamına yakını kapsar.

Tahsin Efendi evini, malını, mülkünü ve ailesini reddetmiştir. Anlatıcı ise yaşayış tarzı bakımından ona tamamen zıt bir portre çizmektedir. Anlatıcının da bir ailesi yoktur. Ancak o, evine ve düzenli hayatına çok bağlıdır. Ev, yatak ve uyku anlatıcının hayatında önemli bir yere sahiptir: “O zamana kadar ev ve yatak mefhumlarını bu kadar kuvvetle anlamamış, yatacak yeri olmamanın azabını tatmamıştım.” (s. 255) Anlatıcının depremden sonra söylediği bu sözler yukarıdaki yargıyı kanıtlar niteliktedir.

Yaşayış tarzları birbirine tamamen zıt bu iki insanın hayat görüşleri de aynı şekilde birbirine zıttır. Tahsin Efendi kendisini bir ölü olarak kabul eder: “... ben ölüyüm; ölülerin anası, kardeşi olmaz.” (s. 247) Tahsin Efendinin hayata bakış açısını hikâyenin sonundaki şu sözleri açıkça ortaya koyar: “Her şey, hepsi ölümdür. Her şey ondan gelir ve oraya döner ...” (s. 261) “Hayat, ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir.” (s. 261) Anlatıcı ise yaşamı savunur: “Yaşamanın ve sevginin zaferleri de var, dedim. Hem de tabiatın değişmez kanunları içinde!” (s. 261) Anlatıcı hayatı, yaşamın zaferi olarak görürken Tahsin Efendi, hayatı ölümün zaferi olarak görür: “Hayat mütemadiyen ölümün zaferini teganni ediyor.” (s. 261)

Açıkça görüldüğü gibi Tahsin Efendi ve anlatıcı gerek yaşayış tarzı gerekse hayata bakış açısından birbirine tamamen zıt iki insandır. Bir tesadüf neticesinde

karşılaşmışlardır. Bu karşılaşmanın sonucunda anlatıcının hayat görüşü Tahsin Efendininkine benzer yani tamamen değişir: “... bu çılgın adam bana güzel bir ders vermişti. Acele acele evime döndüm ve derhal yatağa girdim. Bu ölümlü dünya uykusuz kalmağa değmezdi...” (s. 262) Hikâyenin bizi götürdüğü doğal sonuç budur. Ancak ayrıntılara indiğimizde hikâyede Tahsin Efendi dışında eyleyenlerin de olduğunu görürüz. Hikâyenin en önemli eyleyeni zelzele yani depremdir. Anlatıcının, yaşayış tarzı ve hayat görüşünün değişimini anlatan hikâyede değişimi başlatan, bu tabiat olayıdır. Ancak deprem, anlatıcı üzerinde doğrudan bir etkiye sahip değildir. Bu durumu, depremi bir düzeni, bir mekanizmayı harekete geçiren bir tetiğe benzeterek izah edebiliriz.

Anlatıcı deprem yüzünden alıştığı yaşayış tarzından evinden, yatağından kopmuştur. Depremle birlikte gelen ölüm korkusu anlatıcının düzenini bozar: “Zelzele maneviyatımı bozmuş, ölüm peşime takılmıştı ve hakikaten ondan birkaç sene için ayrılamadım.” (s. 257) Anlatıcı, bulduğu her fırsatta evine ve yatağına döner. Ama depremle birlikte gelen ölüm korkusu nedeniyle sokağa çıkmak zorunda kalır. Bu nedenle evinden ve yatağından ayrı kalır, uyuyamaz. Uyku, anlatıcının eksikliğini duyduğu en büyük ihtiyaçtır: “O zamana kadar ev ve yatak mefhumlarını bu kadar kuvvetle anlamamış, yatacak yeri olmamanın azabını tatmamıştım. Korku, hiddet, uykusuzluk içinde perişan, perdesiz pencereden dışarıya göz attım.” (s. 255) Anlatıcı, uykunun kendisi için neden bu kadar önemli olduğunu şu cümlelerle izah eder: “- çünkü uykusuzluk bende ancak seyahat kitaplarında okuduğum o irtifa hastalıklarına benzeyen bir rahatsızlık yapar.” (s. 254)

Depremi getirdiği ölüm korkusu nedeniyle uykusuz kalan anlatıcı yukarıda da söylediği gibi bir rahatsızlık, bir hastalık yaşamaya başlar. Bu durum da onun yaşam hakkındaki görüşlerini değiştirir. Bu hâl şöyle gösterilebilir:

Deprem → Ölüm Korkusu → Uyku → Rahatsızlık → Yaşam hakkındaki görüşlerin değişmesi

Yaşayış tarzının değişmesi anlatıcının yaşam hakkındaki görüşlerinin de değişmesine neden olur. Tahsin Efendiyle söyleşime girmeden önce söylediği şu sözler hayli önemlidir: “Ve o zaman insanlığın bütün hayatı bu korkuyla geçtiği halde niçin ölümü o kadar sık düşünmediğini biraz hisseder gibi oldum; bütün korkularımıza rağmen onu bir dönüş gibi kabul ediyoruz diye düşündüm... Zavallılar. Ne yapıyorlar, ömür bu zahmete değer mi?” (s. 257) Dikkat edilirse bu cümleler Tahsin Efendinin: “... bu kadar yumuşak olduktan sonra insan ne diye yaşamak zahmetine katlanır.” (s. 260) sözüyle paralellik taşır. O zaman söyleyebiliriz ki anlatıcının hayat görüşünü değiştiren Tahsin Efendi değildir. Çünkü bu paralel düşünceler ikisinin karşılaşmasından önceye aittir. Bu da dönüştürücü öge olarak Tahsin Efendiyi atamamızı engeller. Dönüştürücü öge depremdir.

Deprem anlatıcının yaşayış tarzını değiştirmiş bunun sonucunda da yaşam hakkındaki düşünceleri değiştirmiştir. Bu bilgiler ışığında hikâyenin eyleyenler örnekçesi şöyle olmalıdır:

Kişiler	Eyleyenler	İşlevler
Anlatıcı	Deprem	Maneviyatının bozulması Yaşayış tarzının değişmesi Ölümü düşünme
	Ay	Hatıralar, sükûnet, hayal, ölüm, yalnızlık
	Gece	Sükûnet
	Gündüz	Sarahat
	Toprak (Depremden önce)	Saadet, güven, refah, emniyet, sükûnet
	Toprak (Depremden sonra)	Ölüm

	Deniz	Mukavemet, müdafaa, zafer
	Uykusuzluk	Hastalık
	Sükûnet	Yalnızlık
	Tahsin Efendi	Yıkılışın Timsali
Tahsin Efendi	Her şey	Ölüm

Tahsin Efendi, hayatın iradesi ve kanunlarına karşı isyan etmiş bir insandır. Hayattaki her şeyi ölüm olarak gören T. Efendi, insanoğlunun yaşamboyu gösterdiği bütün çabaları vehim olarak görür: “Sırtında bit gibi yaşadığın devin müsamahasından bir an dışarı çıkabildin mi?” (s. 260) Kendisini ölü olarak gören T. Efendi evini ve ailesini terk etmiştir.

Tahsin Efendinin kendisini hayata bağlayan ev aile gibi unsurlardan kaçması önemli bir tercihtir. Bu tercihin, hikâyede özellikle üstünde durulan insanoğlunun kâinattaki yalnızlığı konusu ile derin bir ilişkisi vardır. Bu konu, hikâyenin vermeye çalıştığı, derin yapısında yer alan temel mesajdır. Ve hikâye içinde açıkça da bu durumdan bahsedilir: “... insanoğlunun yeryüzündeki bu korkunç yalnızlığından korkarak odadan fırladım.” (s. 255) İşte anlatıcıya ait bu cümleler derin yapıdaki bu mesajı açıkça ortaya koyar. Bu mesajla Tahsin Efendi arasındaki ilişki ise Tahsin Efendinin anlatıcı tarafından, ‘yıkılış’ kelimesi etrafında toplanan bu mesajın bir sembolü olarak gösterilmesidir.

Anlatıcı, insanoğlunun yaşadığı azapları ‘yıkılış’ kelimesini kullanarak ifade etmeye çalışmıştır: “... şu anda kimbilir ne korkunç yıkılışlarla dolu olduğunu düşünerek ürperdim.” (s. 252) T. Efendi de bu yıkılışın sembolüdür: “... onu etrafımda her gün bir parça yakından tanıdığım yıkılışın bir timsali gibi görüyordum.” (s. 251)

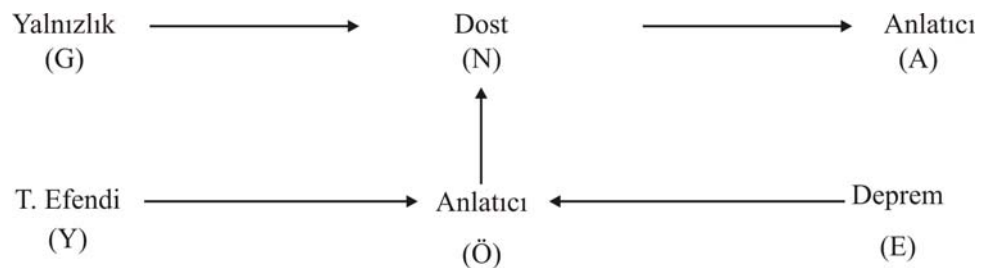
Dönüştürücü öge olarak seçilen ‘deprem’le ‘yıkılış’ kelimeleri arasındaki ilişki ise aşıkardır. Nasıl Tahsin Efendi yıkılışın timsaliyse anlatıcı da insanlığın timsalidir: “Benim şahsımda bütün insanlıkla konuşuyordu.” (s. 260) Dolayısıyla anlatıcının şu sözleri, depremin üstündeki etkisini daha da önemli kılar: “Toprak kendisine olan emniyetimi yıkmıştı. Tabiatla kolay kolay barışamazdım.” (s. 256) Deprem neticesinde toprağa ve tabiata karşı olan güvenini kaybeden anlatıcı (insanoğlu), yeryüzünde yalnız olduğunu fark eder. Depremden ziyade işte bu yalnızlık, anlatıcı için ‘yıkılış’tır. Ve Tahsin Efendi de bu yıkılışın, azabın ve ölümün sembolüdür.

Hayattaki her şeyi ölüm olarak gören ve kendisinin bir ölü olduğunu ifade eden Tahsin Efendi yalnız yaşamaktadır. Depremden sonra anlatıcı ile Tahsin Efendinin durumları adeta eşitlenmiştir. Anlatıcı da maddi ve manevi yıkılışı yaşamış ve

yalnızlığın azabını duymuştur. Ancak burada Tahsin Efendi ile anlatıcı arasında bir fark daha ortaya çıkar ki o da Tahsin Efendinin yalnızlığı bir tercih neticesindedir: “Benim dünya malında gözüm yok, ben dünyayı boşadım.” (s. 247) Ancak anlatıcı; deprem neticesinde, elinde olmayan sebeplerle yani kendi iradesi dışında gelişen olaylar sonucunda yalnız kalmıştır. Anlatıcı hayatın iradesi altındadır. Ve o irade anlatıcıya yalnız olduğunu göstermiştir. Yalnızlığı ve yıkılışı getiren bu iradeye karşı anlatıcı isyan eder: “Hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmişim.” (s. 258)

Tahsin Efendi ölümden başka hiçbir şeyin gerçekliğine inanmaz ve yalnızlığı seçer. Anlatıcı ise inandığı, güvendiği unsurların yıkılışıyla yalnız kalır. İkisi arasında sonuç bakımından fark olmasa da sonuca ulaştıkları yol farklıdır.

Hikâyenin eyleyensel örnekçesine bakıldığında anlatıcının elde etmeye çalıştığı nesnenin, yalnızlığını giderecek bir ‘dost’ olduğu görülür: “... daha ihtiyatlı bir yürüyüşle dost aramağa çıktım.” (s. 253) Deprem neticesinde yalnızlığını hissetmeye başlayan anlatıcı tabiata bile dost arayan bir gözle bakar: “... güzel bir ay solgun ve dost yüzüyle asılmış ...” (s. 252) Arkadaşlarıyla birlikte olmak anlatıcı için, yaşadığı olumsuzlukları unutmak demektir: “Beklenilmeyen şeylerin getirdiği değişiklik bir gece için ne olsa çekiliyor. Zaten beş on dost birleşmiştik ve söylemeğe lüzum yok ki bana konuşma az çok her şeyi unutturdu.” (s. 253) Anlatıcının yalnızlıktan geçici olsa bile kurtulması demek olan ‘dost’ un işlevini yukarıdaki cümleler açıkça gösterir. İşte deprem gecesinde yalnız kalan ve kendisini güvende hissedebileceği evinden de ayrılmak zorunda kalan anlatıcının karşısına Tahsin Efendi çıkar. Anlatıcının onu gördüğündeki sözleri de bize anlatıcının nesnesinin dost olduğunu bir kez daha kanıtlar: “Kendime bu gece için en münasip arkadaşı bulmuştum.” (s. 258)



Görüldüğü gibi anlatıcıyı dost bulmaya sevk eden dışarıdan gelen bir kuvvet yoktur. Anlatıcıyı dost bulmaya sevk eden güç, duyduğu yalnızlık hissidir.

Hikâye dikkatlice incelenirse görülür ki; dost arayış, yalnızlıktan kurtulma ve bir arada bulunma ihtiyaçları, yalnızca anlatıcıya mahsus özellikler değildir. Zaten anlatıcının, şahsında insanlığı anlatmaya çalıştığı daha önce de belirtilmişti. İnsanların deprem sonrası durumunu anlatan anlatıcı, hep çokluk bildiren kelimeleri (sürü, kalabalık, panayır, mahşer ...) seçmiştir: "... insan, topraktan gelen tehlike karşısında maneviyatını kaybetmiş bir sürü şekline giriyor." (s. 252) Anlatıcının insanların geneli için söylediği bu söz kendisi için söylediği şu sözle tam bir uyum içindedir. "Zelzele maneviyatımı bozmuş, ölüm peşime takılmıştı..." (s. 257) Deprem hem anlatıcı hem de diğer insanlar üzerindeki etkisi aynıdır: Maneviyatın bozulması. Ancak maneviyatın bozulması ve bir araya gelişin dışında diğer bir etkisi vardır ki o da geçmişe yöneliştir. Anlatıcı depremden hemen sonra tarih okumaya başlar: "İlk zelzele gecesi daha bu işin manasını anlamadığım için erkenden yatağıma girdim ve Selanikî tarihini okumağa başladım." (s. 252) Anlatıcının diğer insanları tasvir ederken de tarihe ve geçmişe yönelik ifadelerde bulunması, topraktan gelen bu tehlike karşısında yalnız kalan ve maneviyatı bozulan insanoğlunun geçmişe, tarihe güç almak için sığındığını gösterir: "Bu hakiki göç manzarası idi ve muhayyile hiçbir zahmet çekmeden bu küçük karargâha tarihi rengini veriyordu." (...) "Asırlarca evvel bu toprağı kendilerinin yapmak için alıştıkları manzarayı, doğdukları toprağı, yıkandıkları dereyi ve ecdat kabirlerini terk edip gelen sert, haşın, maceradan yılmaz ve ona karısıyla, çocuğuyla ve ihtiyarıyla atılan insanların tetikte uyuyan kalabalığı..." (s. 254 – 255)

11.3. ZAMAN

Erzurumlu Tahsin hikâyesinde zaman konusunda yapılabilecek ilk tespit, hikâyede gerçekleşen bütün olayların gece olmasıdır. Gündüz yaşananlar ya hiç anlatılmaz ya da eksiltili bir yapıda oldukça kısa tutularak geçirilir.

Bu durumun sebebi; anlatıcının hikâyede bir yıkılışı anlatmak gayesinde olmasıdır. Anlatıcıya göre gece ıstırapların en yoğun hissedildiği zaman dilimidir. Gündüz ise ıstırapları hafifleten ve insan zihnine açıklık getiren tabii bir ihtiyaçtır. Bunun için, insanoğlunun ıstırabını anlatmak isteyen anlatıcı geceyi özellikle seçmiştir: “...velhasıl her cinsten muzdarip, sabah güneşini bir şifa gibi bekler. Ve o gelir gelmez bütün sefalet ve ıstıraplarının hiç olmazsa hafifleyeceğinin zanneder. Bu da gösteriyor ki insan kafası için sarahat en tabii ihtiyaçtır.”(s. 253)

Hikâyenin zaman çizelgesini oluşturmak olayların hangi sırayla gerçekleştiğinin ve hangi sırayla anlatıldığını görmek açısından önemli ve gereklidir:



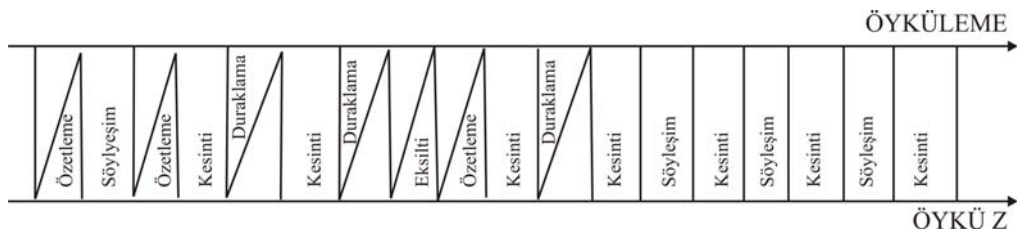
Bu zaman çizelgesinde iki önemli nokta dikkat çekicidir. Bunlardan birincisi, anlatıcının, Tahsin Efendiyle her iki karşılaşmasından önce erken anlatım yoluyla okuyucuya Tahsin Efendiyle karşılaştığı andan bahsetmesidir: “Tahsin Efendiyi ilk defa olarak bir kış gecesi gördüm...” (s. 246) “Tahsin Efendi ile son bir defa daha, bir sefer bir zelzele gecesinde, karşılaştım.” (s. 251) Bu kısa erken anlatımlardan sonra anlatıcı hemen karşılaşma öncesini anlatmaya başlar. İlk karşılaşmadan önce Tahsin Efendi hakkında verilen bilgileri aktarılır ve okuyucu birinci karşılaşmaya hazırlanır: “Fakat daha evvel ondan bahsetmişlerdi. Herkesin bildiği şekilde hikâyesi şu idi:” (s. 246) cümlesiyle Tahsin Efendi hakkında bilgi verilmeye başlanır. Ancak okuyucu daha başlangıçta karşılaşma anına şartlandırılmıştır. Bu hikâyenin birinci gerilim noktasıdır.

İlk karşılaşma anlatıldıktan hemen sonra anlatıcı, yukarıda zaman çizelgesinde gösterildiği gibi (s. 251) ikinci karşılaşmanın varlığından söz ederek yine bir erken anlatımla okuyucuya ikinci karşılaşmanın varlığından söz eder, yine bir erken anlatımla okuyucuyu ikinci karşılaşmaya şartlandırır ve bu arada deprem gecesi yaşadıklarını anlatır. Hareketten yoksun ve durağan bir anlatımın hâkim olduğu bu bölümü okuyucu, ikinci karşılaşmayı bekleyerek okur. İkinci gerilim noktası ikinci karşılaşmadır.

Ancak ikinci karşılaşmanın bahsedildiği nokta yani erken anlatımın yapıldığı nokta ile ikinci karşılaşmanın gerçekleştiği nokta arasındaki anlatı zamanı, birinci erken anlatım ve birinci karşılaşma arasındaki anlatı zamanından daha uzundur. Anlatıcı ikinci gerilim noktasıyla erken anlatımı arasındaki bu zamanı hareketlendirebilmek için şehri gezmeye başlar. Bu durum ikinci gerilim noktasının önem kaybetmesini engeller ve okuyucuyu; bu noktaya kadar, bilgilendirmesi ve mesajları iletebilmesi için adeta oyalar.

İkinci karşılaşmayla birlikte öykü ve öyküleme zamanlarının eşitlendiğini yani söyleşimlerin başladığını görüyoruz. Söyleşimler ikinci gerilim noktasından sonra hikâyenin devam edişinde önemli yer tutar. Çünkü artık gerilim noktası kalmamıştır. Söyleşimler doğal olarak okuyucuyu hikâyeye bağlama görevini üstlenmiştir.

Hikâyenin ritmiyle ilgili söylenilecekler şunlardır: Tahsin Efendinin geçmişinin anlatıldığı kısımlar oldukça hızlı geçilmiştir. Bu bölümlerde özetleme tekniği kullanılmıştır. Hikâyenin geri kalanında ise anlatıcının duygu ve düşüncelerini anlattığı kesintilerin çoğunlukta olduğunu görüyoruz. Son bölümlerde, öykü ve öyküleme zamanlarının çakıştığının bir göstergesi olan söyleşimler sıklaşmıştır:



Hikâyenin dönüştürücü ögesi yani depremin kişiler üzerindeki etkisini göstermek amacıyla depremden sonrasını gösteren bir değişimler tablosu yapmak gerekir:

Değişimler
Toprağa ve tabiata güveni sarsıldı.
Maneviyatı bozuldu.
Şehri asıl fizyolojisiyle tanıdı.
Eşyaya yabancılaştı.
Ölüm peşine takıldı. (ölüm korkusu)
Ev ve yatak mefhumlarını anladı.
İnsanoğlunun yeryüzündeki yalnızlığının farkına vardı.

Hikâyede, gerçekliği artırıcı bir unsur olarak gerçek bir olayın seçilmesi ve gerçek bir tarihin verilmesi (1924 sonbaharı) hayli önemlidir. Ancak anlatıcı, kullandığı bu gerçeklik unsurlarının tam, kesin bir tarih belirtmesini de istememiştir, yaklaşık bir tarih vermeyi seçmiştir. Bunun için de hikâyedeki hiçbir olayın tam tarihini vermemiştir. Dikkat edilirse mekân için de aynı durum söz konusudur. Anlatıcı, kişilerin ve kendisinin içinde bulunduğu mekânların isimlerini vermiştir: Erzurum, Trakya, Tebriz, Şam, Ilıca, Kars kapısı, İstanbul kapısı, Tophane kahvesi, Kars... Ve özellikle bu mekânları gerçek mekânlardan seçmiştir. Ancak anlatıcı ne içinde yaşadığı evi ne Tophane kahvesini ne de başka bir mekânı ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Tıpkı olayların gerçek tarihlerinin verilmesi ancak geriye kalan zaman unsurlarının verilmesi ancak geriye kalan zaman unsurlarının verilmemesi gibi. Bu durumun sebebi, anlatıcının, gerek zaman gerekse mekân açısından sınırları belli olan bir olayı değil de geniş bir zaman dilimi içinde, geniş mekânları kapsayan, pek çok insanın iç dünyasını anlatabilecek, sınırları okuyucunun hayal gücü olan bir hikâye anlatmak istemesidir. Bunun için, gerçeklik ve hayal arasındaki dengenin çok iyi ayarlanması gerekmiştir. Bunun için olayların tarihi verilmiş, ancak olaylar arasındaki süreler belirsizleştirilmiştir. Bunun için iki birinin adı verilirken diğerinin adından bahsedilmemiştir.

11.4. MEKÂN

Anlatıcının şahsında sembolleştirilen insanoğlunun depremle sarsılmış maneviyatı, hikâyede üstünde durulan öncelikli konudur.

Mekânla kişiler arasındaki ilişki gayet açık bir şekilde üstelik hikâye boyunca birkaç defa anlatılmıştır. Bu ilişkide iki unsur (toprak ve ev) özellikle ön plana çıkmıştır. Burada iki unsurun da insanoğlu üzerindeki etkisin hemen hemen aynı olduğu söylenebilir. Toprak, nasıl insan için güvenilir bir unsursa ev de aynı şekilde insana güven veren bir unsurdur: “Hâlbuki toprak böyle değil, o insanlığın en güvendiği unsurdur. Saadetini, refahını, emniyetini ona bağlamıştır.” (s. 251) “Ve nihayet sabah güneşi, beni evimin bir türlü atlamağa cesaret edemediğim eşliğinde yorgunluktan bitkin, insanoğluna bütün hayat ve çalışma emniyetini veren temkinini kaybetmiş, sağa, sola rakkas gibi gidip gelen bir duvar parçasına hazin hazin bakarken buldu.” (s. 254) Anlatıcının bu denli hüzünlü oluşunun sebebi, insanoğlunun bu kadar güvendiği iki unsurun sarsılmasıdır. Bunlarla beraber; tabiatı sembolizme eden ‘ay’ın anlatıcıya daha doğrusu insanoğluna karşı kayıtsızlığı; anlatıcının depremde dolayı bozulmuş olan maneviyatını ve içinde bulunduğu olumsuz şartları daha yoğun hissederek isyan etmesine neden olur: “Ay, dün akşamki yerinde, kavak ağaçlarına sırmalarını giydirmiş, sakin ve aynı gülümseyen yüzle bakıyordu. Zelzeleden değil, bu sakin ve gülümseyen yüzden bu sükûnet ve kayıtsızlıktan, insanoğlunun yeryüzündeki bu korkunç yalnızlığından korkarak odadan fırladım.” (s. 255)

Anlatıcının, içinde bulunduğu durumu daha da olumsuz gösterebilmek ve yalnızlığını vurgulamak için kullandığı iki yol vardır: Birincisi tezatlar ikincisi ise tekrarlardır.

Anlatıcı, toprağın insanoğlu için ifade ettiği güven duygusunu anlatmak için onu düşman bir unsur olarak gördüğü denizle karşılaştırarak okuyucuya sunar: “... deniz, biliyoruz ki insanoğlu için güvenilecek bir unsur değildir.” (s. 251) “Hâlbuki toprak böyle değil; o insanlığın en güvendiği unsurdur.” (s. 251) Bu sözler ve devamındakiler aşağıdaki karşıtlık tablosunu hazırlama imkânı verir:

Deniz Düşman güvenilmez
_____ k t _____ k t _____
Toprak Dost güvenilir

Dikkat edilirse insanoğlu denizden gelen tehlike karşısında atik ve cesaretliyen topraktan gelen tehlike karşısında ‘maneviyatını kaybetmiş bir sürü’ şekline giriyor.

Anlatıcı, insanoğlunun yeryüzündeki yalnızlığını anlatabilmek için mekânı ve mekânın içindeki unsurları özellikle kullanmıştır. Bunun en belirgin örneği de ‘ay’dır. Anlatıcı, önce ‘ay’ı hayatı idare eden bir güç olarak göstermeye çalışır: “... pekala bu munis ve aydınlık çehreye ibadet edilebilir, onda hayatı idare eden gayri mesul kuvvetlerin biri mevcuttur sanılabilirdi.” (s. 253) Daha sonra da bu güce inanan ve dua eden insanların yıkılışlarından bahseder: “Sonra bu mütebbessim çehrenin şimdi şu anda bile kim bilir ne korkunç yıkılışlarla dolu olduğunu düşünerek ürperdim.” (s. 252)

Anlatıcı; insanların kendisine ibadet ettiği bir ‘ay’ tasavvurunun, insanlığın yıkılışına karşı kayıtsız kalmasını bir felâket olarak anlatır. Ve insanoğlunun inandığı, ibadet ettiği, hayatı idare eden kuvvetlerden biri saydığı ‘ay’ın, insanoğlunun yıkılışına karşı kayıtsız kalışı tezatını hikâyede birkaç kez kullanır.

Ay	İnsanoğlu
Aydınlık	Karanlık (gece)
Sükûnet	Sefalet
Gülümseme	Yıkılış
Yabancı	Dost
Hava, gökyüzü	Yere uzanmış

Tezatlarla birlikte mekânın durumunun sıkça anlatılışı ve bu anlatım sırasında bazı kelimelerin tekrarlanması okuyucu üzerinde adeta bir telkin vazifesi görür. Yorgun, uykusuz ve yalnız bir şekilde şehri dolaşan anlatıcının içinde bulunduğu olumsuz şartları daha kötüleştiren bir unsur daha vardır ki o da, ‘soğuk’tur.

Bu kelimenin sıkça kullanılışı okuyucunun, anlatıcıya acıması ve dolayısıyla hikâyede tabiatın değil de kendi tarafında yer almasını sağlar. Bu taraf tutma durumu okuyucuyu hikâyenin içine alır.

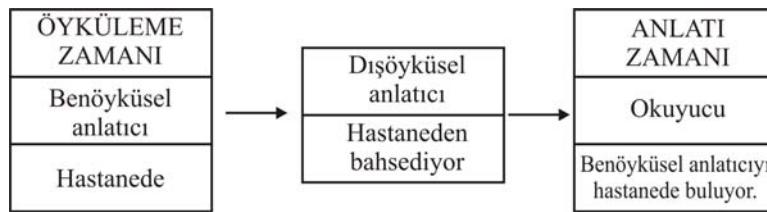
Hikâyede dikkatimizi çeken diğer bir önemli ayrıntı da kişilerin içinde bulundukları ruh hali ile bedenlerinin konumu arasındaki ilişkidir. Bütün şehir uyku halindedir ve yere uzanmıştır: “Arasıra yolda hemen olduğu yere uzanıvermiş insanlara basmak vehmiyle silkiniyordum.” (s. 256) Yere uzanış, adeta bir teslimiyettir. Bütün şehir, hayatın iradesine ve kanunlarına teslim olmuştur. Sadece anlatıcı ayaktadır ve yürüyordur. Bu durum isyanın, hikâyedeki gizli göstergesidir.

12. EVİN SAHİBİ

Hikâyenin başkahramanı, Musul'da dedesi Raif Paşa'nın konağında doğmuştur. Annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmiş onları yarı deli bir Arap halayığının anlattığı kadar tanımıştır. Annesi ve babası siyah bir yılan tarafından öldürülmüştür. Başkahraman da gerek çocukluğunu gerekse hayatının geri kalanını anne ve babasını ölümüne neden olan yılanın neden olduğu ruhsal rahatsızlıklarla geçirmek zorunda kalır. Raif Paşa Konağı'ndaki herkes yılanın neden olduğu korkuyla yaşamış ve hiç kimse kendi hayatını serbestçe yaşayamamıştır.

12.1. ANLATICI

Evin Sahibi başlıklı hikâye, benöyküsel anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Ancak hikâyenin başındaki bir arasöz; anlatıcı tarafından aktarılan bu hikâyenin, bir cep defterinden alıntı olduğunu söyler: “- Bir hastahannede bulunmuş cep defterinden -” (s. 263) Benöyküsel anlatıcının dışındaki bir anlatıcıya, dışöyküsel anlatıcıya, ait olan bu cümlelerin hikâyede iki işlevi vardır: Birincisi öyküleme zamanı, yani hikâyenin deftere yazıldığı zaman ile anlatı zamanı, yani bu alıntının okunduğu zaman, arasında belirsiz bir zaman dilimi oluşturmaktır. Burada önemli olan, öyküleme ve anlatı zamanı arasındaki zaman dilimi değildir. Önemli olan dışöyküsel anlatıcı tarafından öyküleme ve anlatı zamanı şeklinde zamanın bölünmesidir. Yukarıdaki arasöz bu iki zaman diliminin arasındadır. Ve anlatı zamanına öyküleme zamanından bir bilgiyi taşır:



Görüldüğü gibi okuyucu hem öyküleme ve anlatı zamanında ben öyküsel anlatıcıyla hastanede karşılaşılıyor hem de dışöyküsel anlatıcının bahsettiği cep defterinin hastanede bulunduğunu öğreniyor. Bu arada cep defterini bulan dışöyküsel anlatıcı değildir. Yani devreye başkaları da girmiştir.

Bütün bunların ortaya koyduğu sonuç, defterin dolayısıyla da anlatılanların gerçekliğidir. Okuyucu; bir cümle sayesinde, farklı zamanlarda ve farklı kişiler tarafından karşılaşılmış bir defterin varlığını kabul etmesi için adeta şartlandırılmıştır. Bu şartlandırmayı sağlayan unsurları şöyle gösterebiliriz:

Gerçekliği kabul edilen unsurlar	Gerçekliğe Tanıklık Edenler
Hastahane	Defteri hastahane de bulanlar
Cep Defteri	Dışöyküsel anlatıcı
	Benöyküsel anlatıcı
	okuyucu

Okuyucu dışöyküsel anlatıcının bahsettiği defterle ve hastahaneyle hikâyeyi okumaya başladığında karşılaşmıştır. Dolayısıyla o da bu unsurların gerçekliğini kabul edenlerin son halkasını oluşturmuştur. Benöyküsel anlatıcı da kendi yazdığı bu hikâyeye için bir nevi tanık konumundadır. Çünkü hastahane de defteri bulanlar ve dışöyküsel anlatıcının bahsettiği hastahane ve cep defterinden kendisi de hikâyeye içinde bahsetmiştir: “Bu satırları yazarken bile ...” (s. 315) “Bu hastahane koğuşuna düşene kadar ...” (s. 315) Sonuç olarak arasözün birinci işlevi hikâyenin gerçekliğini okuyucuya ispattır.

Arasözün ikinci işlevi ise, dışöyküsel anlatıcının bu alıntıyı, yani hikâyeyi, sunmasını sağlamak, hikâyeye girişi kolaylaştırmaktır. Burada göstermeye çalıştığımız gerçeklik ve gerçekliğe tanıklık etme arasındaki ilişkiye benzer bir ilişkiyi hikâyenin devamında da görürüz. Öyle ki benöyküsel anlatıcının aktardığı olayların önemli bir kısmına, ki bunlar çocukluğunda gerçekleşen olaylardır, tanıklık etmediğini görürüz. Çok etkilendiği annesinin ölümü bile başkaları tarafından anlatılmıştır.

Anlatıcının hayatını derinden etkileyen iki ölüm, annesinin ve babasının ölümü, anlatıcıya içöyküsel anlatıcılar tarafından aktarılmıştır. Benöyküsel anlatıcı bu iki ölümü öncesi ve sonrasında içöyküsel anlatıcılardan aldığı bilgileri toplayarak anlatmıştır. İçöyküsel anlatıcıdan alınan bilgiler iki şekilde kullanılmıştır. Birincisi; doğrudan aktarımdır. Benöyküsel anlatıcı, içöyküsel anlatıcının adını verir ve anlattıklarını olduğu gibi hikâyeye koyar. Bu aktarım tarzına şu cümleleri örnek

gösterebiliriz: “Kendisini oracıkta baygın bulan Gülboy kadın yıllar sonra bu vakayı hiç değişmeyen şu cümlelerle anlatırdı: ‘Sanki boğulmaktan ...’ (s. 277) İkincisinde ise; benöyküsel anlatıcı, yine adını ya da mesleğini belirttiği içöyküsel anlatıcının anlattıklarını dolaylı aktarım yoluyla aktarmıştır. İkinci yol hikâyede daha çok karşımıza çıkar: “İhtiyar Abdullah Çavuş, on beş sene sonra bu ölümün hikâyesini bana anlatırken hala titriyordu.” (s. 279) “Fakat hizmetçilerden birçoğu... böylelikle felakete sebep olduğunu anlattılar.” (s. 282) “Yemek zamanı gelince onu çağırmağa giden hizmetçi kız, gördüğü şeyin dehşetinden dili tutulmuş, iki gözü iki çeşme aşağıya iniyor...” (s. 283) İki yol için de örnekleri arttırmak mümkündür. Benöyküsel anlatıcının, bu şekilde olayları tanıklık edenlerin şahitliğinde anlatması hikâyeye iki yönden faydalı olmuştur: Öncelikle anlatıcının olaylar hakkında derin bilgi verebilmesi mümkün olmuştur. Benöyküsel anlatıcının bir hikâyede karşılaşacağı en büyük sorun ancak şahit olduğu olayları anlatabilecek olmasıdır. Bu nedenle benöyküsel anlatıcıya sahip olan bir hikâye, sadece bu anlatıcının duygularını ve düşüncelerini aktarır. Ancak bu hikâyede anlatıcı; olayları, tanıklık edenlerin bilgileriyle birlikte vererek hikâyeyi sadece kendi duygu, düşünce ve bilgilerine göre yazmaktan kurtulmuştur. Bu durum hikâyenin dünyasına genişlik sağlamıştır. Şunu söyleyebiliriz ki Evin Sahibi hikâyesi anlatıcının kullandığı bu yol sayesinde hem benöyküsel anlatıcının samimi, içten ifadeleriyle okuyucuyla yakınlaşmayı başarmış hem de doğrudan ve dolaylı aktarımlar sayesinde, olayların sadece bir yönünü, sınırlı bir şekilde anlatan hikâyelerin tek düzeliğinden uzaklaşmıştır.

Yukarıda olayları tanıklık edenlerin şahitliğinde anlatmanın iki faydası var demiştik. Birincisini izah etmeye çalıştık. İkincisi ise özellikle hikâye sayfaları arasına muntazam yerleştirilmiş doğrudan aktarımların getirdiği gerçeklik duygusudur. Benöyküsel anlatıcı içöyküsel anlatıcının adını ve bazen de mesleğini söylemiş ardından da sözlerini olduğu gibi aktarmıştır. Bu, hikâyeye gerçeklik katan bir özellik olarak sayılabilir.

Bu noktada dikkatimizi çeken husus şudur ki anlatıcı, içöyküsel anlatıcılar tarafından kendisine aktarılan bilgilerin gerçekliği kanıtlamak istemektedir. Bunun için, içöyküsel anlatıcıların anlattıkları olayları veya olayların benzerlerini daha sonra kendisinin de yaşadığını söyler: “Ben yıllar sonra bu gürültüleri ve bazen da bu iniltileri duydum. Bu hakikaten korkunç bir şeydi:” (s. 279)

Anlatıcı başlığı altında söylememiz gereken bir diğer tespit olayların aktarılış sırasıyla ilgilidir. Anlatıcı hikâyeye, öyküleme zamanına en yakın noktadan başlar. Bu, hikâyeyi yazmaya başladığı zamandır. Hastahanedeki ruh halini anlatarak hikâyeye başlayan anlatıcı, üç sayfa süren hazırlık aşamasından sonra çocukluğuna yani üç sayfa boyunca anlattığı duruma gelmesine sebep olan geçmişine döner. Burada şunu söylemeliyiz ki anlatıcı, çocukluğunun ilk anlarına bir geri dönüş yapmamıştır. Anlatıcının geri dönüşü, hatırladığı yani tanıklık ettiği ilk noktaya olmuştur. Bunu; çocukluğunun ilk günlerine, doğumuna, yapılan geri dönüş izler. Dikkat edilirse anlatıcı kademeli bir geri dönüş yolu izlemiştir. Geriye dönüşte öncelik, tanıklık edilen yani bilinen geçmiş zaman olmuştur.

Geriye dönüşlerin bu şekilde kademeli ve bilinenden bilinmeyene doğru yapılmasının elbette ki hikâye üzerinde pek çok etkisi vardır. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Öncelikle anlatıcı, bu sayede hikâyesini okuyucuya daha kolay aktarabilmiştir. Kişiler hakkında başta hiçbir bilgiye sahip olmayan okuyucunun, olayları kavrayabilmesi için önce bilgilendirilmesi gerekmektedir. Bu nedenle anlatıcı, olayların gerçekleştiği zamanı anlatmadan önce çocukluğundaki bir noktaya dönerek okuyucuyu, karşılaşacağı olaylar ve kişiler hakkında bilgilendirir. Ancak anlatıcı, bu bilgilendirmeyi yaparken bir noktaya dikkat eder. Anlatılanlar daima, olayların vardığı sonuçtur. Olayların gelişimi hakkında hiçbir bilgi bu bölümde verilmemiştir. Anlatıcı annesinin öldüğünü, dedesinin nasıl korkuyla dolaştığını, evlerindeki ‘acayip ve daimi misafir’i anlatır. Onları okuyucuya tanıtır; ancak onların birbirleriyle olan ilişkilerini ya da annesinin nasıl öldüğünü anlatmayı bir sonraki bölüme bırakır.

Kademeli geri dönüşlerin bir diğer olumlu katkısı ise okuyucuyu meraklandırmasıdır. Anlatıcı; yukarıda söylediğimiz gibi olayların sonucunu yani tanıklık ettiği kısımları önce anlatmıştır. Bu durumda okuyucu için, bu bilgilerin her biri hikâye içinde cevabı aranan bir soru haline gelmiştir. Okuyucunun, sonuçlarını gördüğü bu dramın nedenlerini merak etmesi sağlanmıştır.

Anlatıcı kendi tercihleri doğrultusunda, bazı olayları ayrıntılı bazı olayları ise oldukça kısa anlatmıştır. Yine aynı doğrultuda anlatmadığı taraflar da vardır. Ancak anlatıcının bazı noktalarda anlatmadığı kısımlar olduğunu okuyucuya söylediğini görüyoruz: “Burada o gece neler duyduğumu, hayata hangi ufuktan ve adeseden baktığımı anlatacak değilim.” (s. 302) “Hayatımın bundan sonrasını bilmem anlatmağa lüzum var mı?” (s. 315) Anlatıcı, bu sayede hem eksiltilemlerle hikâyeye gereksiz kısımların girmesini ve hikâyenin daha da uzamasını engellemiş hem de bu noktaları atladığını okuyucuya söyleyerek onun kendi hayal gücünü kullanarak bu kısımları tamamlamasını sağlamıştır. Elbette ki burada bu yolla okuyucunun hikâyeye çekildiği, hikâye üzerinde düşünmeye sevk edildiği de söylenebilir. Ayrıca hikâyede samimiyet ve sıcaklık sağlanmıştır.

12.2. KİŞİLER

Evin Sahibi’nde öykü zamanı, hikâyede anlatılan olayların geçtiği zaman, oldukça geniş bir zaman dilimini kapsamıştır. Benöyküsel anlatıcının annesinin küçüklüğünden başlayıp anlatıcının yaşlılığına kadar gelen olayları anlatan hikâyeye, anlatıcının da söylediği gibi bir ‘ölüm hikâyesi’dir. İşte öykü zamanının bu kadar geniş oluşu ve anlatılan ızdırabın tek bir insanın değil de bütün insanların değişik şekillerde yaşadığı bir ızdırap oluşu, hikâyenin kişi kadrosunun oldukça geniş oluşunun sebebidir.

Hikâyenin başkışisi ‘yılan’ dır. Bütün ev halkının hayatını etkileyen, bir kısmını öldüren, bir kısmının ölümüne neden olan yılanı geriye kalan ev halkının da hayatını ve yaşayışını derinden etkiler. Bu nedenle kişiler başlığı altında yapacağımız incelemenin ilk kişisi ‘yılan’ olacaktır. Öncelikle ‘yılan’ın hikâyede ne ifade ettiğini belirtmek gerekir: Yılan hikâyede, ölümün bir nevi sembolü olarak kullanılmıştır. Bu tespiti, birbirine paralel şu cümleleri örnek gösterebiliriz: “Ben ölümü yıllarca beraberimde gezdirdim. Uyurken başımın ucunda o bekledi. Uyanınca etrafımda bana ilk gülen, manzarada benimle ilk konuşan o oldu.” (s. 266) Görüldüğü gibi anlatıcının yanından hiç ayrılmayan ‘ölüm’dür. Şu cümlelerde ise bu işlevi yerine getiren ‘yılan’dır: “Bütün hayatım boyunca onu yanıbaşımda gördüm... yıllarca geceleri yastığımın altında beraber uyuduktan, gündüzleri kıvrak bir su gibi önümde kayıp dolaştıktan sonra ... ince nakışlı bir yılan gömleğini bırakarak gitmişti.” (s. 293)

Birinci ve ikinci cümlede farklı eyleyenler varmış gibi görünse de (yılan, ölüm) işlevlerin aynı (sürekli beraber olma) oluşu bu ikisinin aslında bir olduğunu düşündürür. Nitekim şu cümleler de bu fikri kanıtlar niteliktedir: “Acayip bir sıtma içinde yine eski düşmanın etrafında kaypak sırtını kabarta kabarta yağlı halkalarını çöze bağlaya dolaştığını hissediyordum. Ölüm, acayip ve girift bir sarmaşık gibi, bu insanların etrafında dolaşıyor, onları birbirine kenetliyor, tek bir kütle gibi yoğuruyordu...” (s. 297)

Burada şunu söyleyebiliriz ki; ölümün hikâyedeki en yaygın ismi ‘yılan’dır. Yani ‘ölüm’ gibi soyut bir unsur ‘yılan’ ismiyle sembolleştirilmiştir. Tabii ki bir yandan da somutlaştırılmıştır. Anlatıcı bu eylemi yerine getirmek için bir ölüm hikâyesinden başka bir şey olmadığını söylediği hayat hikâyesini kullanır: “İşin fenası, bütün bunların dayandığı bir taraf, reddedilmez bir hakikat de vardı: Annemi bir yılan öldürmüştü ...” (s. 275)

Yukarıdaki bu cümle ve hikâyede sıkça kullanılmış olan ‘yılan’ unsuru; anlatıcının ölüm ve yılan arasında ilişki kurmasını mümkün kılar ve okuyucunun, kurulan bu ilişkiyi kabul etmesi gerçek olduğu iddia edilen bu hikâyeyle birlikte sağlanmış olur. Yapılmak istenen ‘ölüm’ gibi soyut bir unsuru ‘yılan’ sembolüyle somutlaştırıp hikâye vasıtasıyla hayatın içine çekmek, daha doğru bir ifadeyle hayatın içindeki rolünü göstermektir.

Dikkat edilirse ölümün, yilandan başka isimleri de vardır: iyi saate olsunlar, zalim hükümdar, zalim ve kanlı melek... Ölümün bu şekilde farklı isimler ve sıfatlarla verilmesi okuyucunun, onu farklı boyutlarda görmesini sağlamış ve anlamı kuvvetlendirmiştir. Çocukluğunda bir masal havası içinde ve bir yılan olarak tasavvur ettiği ölümü; gençliğinde, farklı şekillerde ve masal havasından uzak bir şekilde gören anlatıcı, onun hayat üzerindeki hâkimiyetini kabul eder: “Gençliğimde ise onu bin türlü şekilde, fakat hep aynı yıkıcı vafında, bütün hayata hükmederken gördüm. Vakıa bu sefer, masal yüzünü bırakmıştı; altında gizlendiği şeyin ne olduğunu, hangi maskeye büründüğünü ifşa etmeden hüküm sürüyordu.” (s. 293)

Hikâyede asıl anlatılmak istenen anlatıcının hayatı, annesinin ya da diğer sevdiklerinin feci sonları değildir. Anlatılmak istenen insan hayatını kuşatan ölümdür. Anlatıcı; önce bir çocuğun gözüyle onun iç dünyasına yansımalarıyla ölümü anlatır. Çocuğun korkusu saftır, bakış açısı bilgiyle donanmış insandan farklıdır. Korkusu kuvvetlidir. Yazar işte bu korkuyu kullanmıştır. Daha sonra gençliğiyle birlikte bütün insanları hikâyeye katar. Ölümü daha geniş alanlara yayan anlatıcı; onun hayat içindeki yerini ve hayatı nasıl kuşattığını gösterir: “Balkan fecaatleri, Umumi Harbin sefaleti, yedi cephede girişilmiş savaş, hep onun, bu zalim ve kanlı meleğin üst üste takınmış olduğu çehrelerdi.” (s. 293)

Çocukluğundan yaşlılığına kadar bir insanın hayatının her anında yanında olan, onu kuşatan, hayatını idare eden ‘yılan’ın yani ölümün hikâyesi, anlatıcının ‘eski düşman’ olarak da bahsettiği ölüme pes edip onun gelmesini arzu edip, bekleyişiyle son bulur. Hikâyedeki en önemli değişim budur. Eski düşman artık arzu edilen bir nesne haline gelmiştir: “Bu satırları yazarken bile onu bekliyorum, onun siyah müselles başının aralıktan görünmesini...” (s. 315) Anlatıcının çocukluğunda o kadar korktuğu, pek çok sevdiğinin ölümüne neden olan ‘yılan’ı bekleyişinin sebebi, yılanın onun ve diğer insanların hayatı üzerindeki etkisini ve gücünü anlamış olmasıdır. Anlatıcının yılanı anlattığı ilk cümlelerinden itibaren ve hikâye içinde sık sık bu etkiden ve güçten bahsedilmiştir: “Kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemizin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden, her geceki rüyalarına varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikulade mevcut ...” (s. 274) Bu cümleler yılanın gücünü ve insanlar üzerindeki etkisini gösterir niteliktedir. Anlatıcının ona teslim oluşunda bu güç ve etkinin dışında bir özelliğin daha önemli rolü vardır: “O hayatıma, kudretinden hiçbir şey kaybetmemek şartıyla kıyafetini değiştiren zalim bir hükümdar gibi girmiş, her şeyi altüst etmiş, yakmış, yıkmış ...” (s. 293) Görüldüğü gibi yılanın gücü süreklilik taşımaktadır. Annesi ve babası üzerindeki ölümcül tesiri büyükbabasinda ve yıllar sonra kendisinde de görülmektedir. Bu durumu değişenler ve değişmeyenler tablosunda izah edebiliriz:

Değişenler	Değişmeyenler
Kişiler (Suphiye Hanım, babası, ninesi, Raif Paşa, eniştesi, Hacer ...)	Yılan
Zaman (çocukluğu, gençliği, yaşlılığı ...)	
Mekân (Musul, eski ev, konak, İstanbul, hastahane koğuşu)	

Hikâye kişileri, zaman, mekân değişir ancak yılanın (ölüm) onlar üzerindeki etkisi değişmez. Bu etki, anlatıcıya yaşamak iradesini kaybettirir. Ve ölümü beklemesine, istemesine neden olur. Sonuç olarak hayatı, benliği ona aittir. O, âdeta evin ve evin içindekilerin hayatının tek başına sahibidir.

Hikâyenin üç önemli şahsı (Suphiye Hanım, Raif Paşa ve anlatıcı) yılandan aynı şekilde etkilenmiştir. Üçü de yaşam iradesini kaybetmiş ve hayatla ilgili her şeyden uzaklaşmışlardır: “Onun, annemin öldüğünü söyledikleri her zaman için kapalı odadan siyah dalgalarla yükseldiğini, kabarıp büyüyerek etrafımızı aldığını kaç defa gözlerimle gördüm. Bu anlarda bütün etrafımdaki çehreler, bir enginde rastlanan gemi ışıkları gibi uzak ve gurbetli görünürlerdi. O kadar onları bir daha görmeyi ümit etmezdim.” (s. 267) Anlatıcının annesi Suphiye Hanım da yılandan sonra çevresiyle olan ilişkisini kesmeye başlamıştır: “Bu suretle dostluğunu anneme kabul ettiren hayvan yavaş yavaş geceleri rüyalarına da girmeğe başlamış ve bu devam ettikçe annemde inziva merakı, sinirlilik, dalgınlık gibi gayri tabii haller baş göstermiş.” (s. 275) Raif Bey de diğer kişilerin kaderini paylaşmıştır: “Ne ölenleri ne de bu ölümün fecaatini unutabiliyordum... Bütün neşesini, yaşamak iradesini kaybetmişti. Ben bile onu ancak şöyle böyle, bu üst üste ölümlerin hatırası altından alâkadar edebiliyordum.” (s. 285)

Yılandan sonra hikâyedeki en önemli kişi, elbette ki anlatıcının kendisidir. Anlatıcı küçük yaşlarda annesinin, babasının ve ninesinin daha ileriki yaşlarda da dedesinin yılanın sebep olduğu olaylarda öldüğünü ya da doğrudan yılan tarafından öldürüldüğünü duymuştur. Anlatıcı, ne bu insanların yılan tarafından öldürüldüğünü görmüştür ne de yılanı görmüştür. Bütün bunlar ona dadısının anlattığı masalarla ilişkilidir: “Çünkü ben genç annemin ölümünü, yarı deli bir Arap halayığından bütün çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinlerdim.” (s. 266) O, bütün bunları başkalarından dinlemiştir. Özellikle çocukluğunda dadısından dinledikleri onun iç dünyasında bölünmeye yol açar. Anlatıcı, kendisine anlatılan bu masalarla kendisine bir dünya, bir masal dünyası kurmuştur: “Hâlbuki ben bütün bir masalı olan bir adamım.” (s. 292) Bu masal dünyasının iki önemli kişisi vardır: yılan ve Suphiye Hanım. Bu hikâye kişileri; anlatıcının, iç dünyasında şekillendirdiği masallara ve bu masalarla birlikte bütün hayatına hâkimdir: “Yine annemi, dinlediğim masalların diyarında yüzü sırtındaki gömlektten daha beyaz ve solgun, uyumuş görürdüm. Karşısında büyük ve siyah bir

yılan, gözlerinin dondurucu parıltısıyla muttasıl ona bakardı ve bu bakışın soğuk parıltısı, bir kere karşılaştıktan sonra beni de bırakmadığı için ben de uyuyakalırdım.” (s. 274) Ancak bu hâkim oluşta yılan ön plandadır. Çünkü bütün olayların temelinde o vardır.

Anlatıcı; bu hâkim oluşu bir dine benzetmiştir. Din nasıl ki insanların iç dünyasına hâkim olmakla beraber yaşayışlarına da hâkimse ‘yılan’ın getirdiği bir yaşayış tarzı da ortaya çıkmıştır. Anlatıcının; bu konuyla ilgili söyledikleri ve özellikle dadısının bu din içindeki yeri hayli önemlidir: “... nüfuz dairesi ailemizi geçmeyen bir nevi hususi dini vardı. Yılan bu dinin tek mabudu idi. Bütün hayatımıza tasarruf eden bu ilahın kendine göre ibadet tarzları... vardı. Dadım bu acayip dinin bir nevi baş rahibesi, merasimi tanzim ve ona riyaset eden, hâkimi mutlakın bütün sırlarına aşına olduğu her hareketinden belli olan büyük vakıfı idi.” (s. 274) Bu cümleler bize dadının masal dünyasına benzer dünyanın oluşumunda ne kadar etkili olduğunu gösterir. Dadı vasıtasıyla annesinin ölümü ve yılan hakkında birçok bilgiye sahip olan anlatıcının dadıyı, insanların hayatına hâkim olan bu dinin bir çeşit baş rahibesi olarak görmesinde elbette ki dadının bir bilgi kaynağı oluşu ve ona geçmişiyle ilgili bilgileri ayrıntılı bir şekilde veriş önemli rol oynamaktadır. Ancak burada dikkat çekici nokta, dadının bilgileri nasıl aktardığıdır.

Anlatıcı dadısından dinlediği masallarla iç dünyasını şekillendirmektedir. Ancak dadı bu masalları mütemadiyen yarım bırakmıştır. Anlatıcı, masalları kendi tamamlamak zorunda kalır. Bu da onu masalların içine sokar: “Ben çocuk muhayyilemde bu bitmemiş hikâyeyi bir müddet geveledikten sonra, gözlerim bu memleketlerde büsbütün başka bir revnakla parlayan büyük yıldızlarda, kahramanları ben ve annem olduğumuz başka bir masala daldım.” (s. 273) Böylece masalın sadece dinlenen bir anlatı olmaktan çıktığı tamamlanarak yaşadığı tehlikeli bir süreç başlar.

Gerek anlatıcı gerekse evdeki diğer insanlar geçmişin etkisinden kurtulamamış ve sürekli geçmişle yaşanan zaman arasında gidip gelmişlerdir: “... hakikatte evimizde asıl yaşayan onlardı; ne benim, ne dadımın, ne de evdekilerin kendimize mahsus bir hayatımız pek yoktur.” (s. 284) Geçmişte ölümden başka bir şeyin olmadığı düşünülürse bu gidip gelişin aslında ölüm ve yaşam arasında olduğu söylenilebilir. Geçmiş, onların

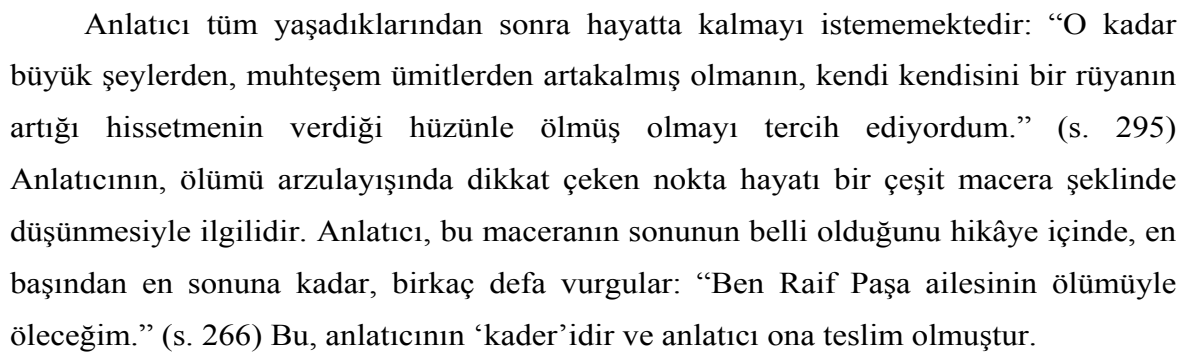
‘hal’i yaşamalarına engel olur yaşama iradelerini ellerinden alır. İşte anlatıcı bu durumdayken Zeynep’le tanışır ve Zeynep onu bir süreliğine de olsa içinde bulunduğu ruhsal çöküntüden kurtarır: “Zeynep sıhhatiyle, tabiiliğiyle, neşesiyle, güzelliğiyle insana daha ilk görüşte bir nevi yaşamak aşkı veren kadınlardı.” (s. 302) Zeynep’in anlatıcı üstündeki bu etkisinde dikkat çekici iki nokta vardır. Bunlardan birincisi; Zeynep’in sesinin güzel oluşudur. Ve ikincisi de elbette ki bu güzel sesle söylediği şarkıların ‘eski musiki’yle ilgili oluşudur.

Anlatıcı, yaşadığı an yani ‘hâl’ hakkında olumsuz düşüncelere sahiptir: “Hepsi, hiçbir şeklinde zengin olmayan ‘hâl’e misafir olmuşlar, bu fakir kervansarayda ancak gündelik ihtiyaçlarını ve onların tatmininden gelen küçük memnuniyetleri düşünüyordu...” (s. 297) ‘Hâl’den memnun olmayış anlatıcıyı geçmişe, eskiye götürmüştür. Bu arada yakın ilişkide bulunduğu Yümnü Bey onun bu tarafını yansıtır kişiliktedir: “Kendime yeni meraklar bulmuştum; eski musiki bunlardan biriydi. Yümnü Beyle bu yüzden sevişmiştik. Bu altmışlık ihtiyar güzel tambur çalıyor, eskileri seviyor ve biliyordu.” (s. 298) Benzer bir durum Zeynep için de geçerlidir: “Zeynep’in çok güzel sesi vardı. Söylediklerine göre bizzat Hayrullah Beyden meşketmişti. Eskileri çok iyi biliyor, hocasının hemen bütün eserlerini tanıyordu.” (s. 302) Anlatıcının eskiye, geçmişe yönelişi yeni bir durum değildir tabii ki. Aslında o, çocukluğundan beri geçmişiyle iç içe yaşamıştır. Ancak bu yaşayış, bu hatırlayış tek başına değildir. Mutlaka ya dadısı ya dedesi gibi geçmişi hatırlatan bir nevi tetikleyiciye ihtiyaç duymuştur. İstanbul’a geldikten sonra bunlardan yoksun kalınca geçmişi hatırlayış, eskiye yöneliş de kesintiye uğramıştır: “Hulasa eski bir vali olan eniştemin Fatih’teki evinde eskiyi benimle hatırlayacak kimse kalmamıştı. İster istemez onların dünyasına uymağa mecbur oldum. Yavaş yavaş sıhhatim yerine geldi.” (s. 292) Bu durumu karşıtlık halinde de gösterebiliriz:

Eski	Hâl
_____	_____
Esenliksiz	k t Esenlikli

İşte Zeynep ve Yümnü Bey bu noktada ortaya çıkarak ‘eski musiki’ sayesinde onu ‘hâl’in dışına çıkarır: “Hepimiz başka bir hayata uyanmış gibi mahmur ve yüklü idik.” (s. 310)

Evin Sahibi hikâyesinin eyleyensel örnekçesi:



Yaşama şuuru; anlatıcıyı hayata yaklaştırır. Zeynep’e duyduğu ‘aşk’ bu yakınlaşmayı başlatır. Geçmişi ya da hatıraları ise neredeyse tamamen ölümle ilişkilidir ve onu ölüme yaklaştırır. Burada ‘rüyalar’ onu ölümü düşünmeye sevk eder.

Hikâyenin eyleyenler örnekçesi ise şöyledir:

Eyleyenler	Kişiler	İşlevler
Yılan	Anlatıcı	Ölüm, iradesizleşme
	Suphiye Hanı	
	Anlatıcının Babası	
	Raif Paşa	
Rüyalar	Anlatıcı	Azap
Musiki	Anlatıcı	Başka bir hayat
	Zeynep	
	Yümni Bey	
Hastalık	Anlatıcı	Benliğini kaplıyor

12.3. ZAMAN

Hikâyenin kişisi anlatıcı ve ev içinde yaşayan diğer kişiler kuvvetli bir eyleyenin etkisi altındadır: geçmiş (hatıralar). Geçmişte yaşananlar ve bunların sonucunda hayatını kaybedenler, bütün ev ahalisi üzerinde kuvvetli bir etkiye sahiptirler. Bütün bunlar ev halkının yaşama iradesinin kaybolmasına, kendi hayatlarını yaşayamamalarına neden olur: “iki üç ihtiyar kadının arasında geçen çocukluğum daha ziyade bu üç ölüye ithaf edilmiş gibiydi. Her vesile ile bana onları anlattılar; hakikatte evimizde asıl yaşayanlar onlardı; ne benim, ne dadımın, ne de evdekilerin kendimize mahsus bir hayatımız pek yoktur... (dedem) Bütün yaşamak iradesini kaybetmişti.” (s. 284) Görüldüğü gibi geçmiş, kişilerin, kendi hayatlarını yaşamalarına engel olmuş ve onların yaşama iradelerini ellerinden almıştır. Birinci yargımız için yukarıdaki alıntı delildir. Ancak ikinci yargı için şu cümleleri delil olarak gösterebiliriz: “Ben Raif Paşa ailesini ölümüyle öleceğim.” (s. 266) Hikâyenin henüz başındaki bu cümle oldukça önemlidir ve anlatıcı buna benzer bir ifadeyi hikâyenin sonunda da tıpkı yukarıdaki cümle gibi vurgulayarak kullanmıştır: “Beni bekleyen bir başka ölüm var.” (s. 315)

Görüldüğü gibi anlatıcının ölümü dahi geçmişle bağlantılıdır ve geçmişten gelen bir ölümdür. Çünkü ‘yılan’ geçmişten gelen bir unsurdur. Yukarıdaki alıntı gösterir ki anlatıcı, yaşama iradesine sahip değildir. O, Raif Paşa ailesinin hayatını yaşar ve yine Raif Paşa ailesinin ölümüyle ölecektir. Anlatıcının hayatına geçmiş, geçmişine de ölüm yani yılan hakimdir: “O hayatıma, kudretinden hiçbir şey kaybetmemek şartıyla kıyafetini değiştiren zalim bir hükümdar gibi girmiş ...” (s. 293) Bu hakim oluş anlatıcıyı hayattan uzaklaştırır.

Geçmişin anlatıcı üzerindeki etkisiyle ilgili söylememiz gereken bir diğer önemli nokta anlatıcının, hayatını geçmişin ortaya çıkardığı ve oluşturduğu bir hayal dünyasının (masal) arkasından görmesidir: “... ben bütün bir masalı olan bir adamım... Galatasaray, derslerimi, hocalarımı, yeni arkadaşlarımı, teyzemi ve eniştemi hep bu daüssılanın arkasından gördüm.” (sfl. 292) “Garip bir boşluk içinde her gördüğüm şeyi adeta bir sis arkasından bana tamamiyle yabancı gibi seyrede ede gidiyordum.” (s. 297)

Hayata; bir perdeye benzetebileceğimiz geçmişin arkasından bakan anlatıcı, bu durumdan oldukça rahatsızdır. Adeta karanlıklar ve olumsuzluklar içinde geçen çocukluğu hakkında teyzesinin söylediği sözler karşısındaki düşünceleri de bunu kanıtlar: “Hayatıma tuttukları aydınlık o kadar çiy ve zalimdi ki, onlara düşman olmak istiyordum.” (s. 291)

Anlatıcı; yaşadığı andan da memnun değildir. Geçmiş, her ne kadar olumsuzluklarla dolu olsa da onun için daha zengin ve hayallerle doludur: “Hepsi, hiçbir şekilde zengin olmayan ‘hal’ e misafir olmuşlar, bu fakir kervansarayda ancak ...” (s. 297) Bu cümleler de şu tabloyu hazırlamak için yeterli bilgiyi sağlar:

Geçmiş	Hâl
Zengin	Fakir
Karanlık	Aydınlık
Masal (Hikâye)	Hakikat (Realite)

12.4. MEKÂN

Evin Sahibi hikâyesinde Mekân, şahısların hayatını etkileyen, onlara yön veren önemli etkenlerden biridir. Gerek anlatıcı, gerekse Raif Paşa köşkünde yaşayan diğer insanlar köşkü dolduran hatıraların etkisi altındadırlar. Bu hatıralar ile mekân yani köşk arasındaki ilişkiyi anlatıcın şu sözleri açıkça ortaya koyar: “... fakat çok sevdiğimiz aziz vücutların bir zaman içinde oturmuş olduğu eski evler gibi, bu besteler de onunla, onun hatırasıyla dolu idiler.” (s. 305) Görüldüğü gibi, hatıralar vasıtasıyla ev, geçmişe açılan bir kapı konumuna gelmiştir.

Raif Paşa köşkü hem öykü hem de öyküleme zamanında karşımıza çıkan değişmeyen unsurlardan biridir. Köşk ve köşkün bölümleri (selâmlık, harem ...) anlatıcıyı öykü zamanına götürür. Burada dikkati çeken nokta anlatıcının çocukken hayal kurduğu mekândır. Suphiye Hanım, yılanla odasının dışında sadece bir yerde karşılaşmıştır: “... annem harem avlusunda, havuzun yanındaki büyük nar ağacının altında oturmuş bir şey işliyormuş, birdenbire yılanı karşısında görerek bayılmış.” (s. 277) Avludaki havuz, anlatıcı için de önemli bir mekândır: “Tekrar onun dibinde, onun havuzun berrak sularına düşen gölgesini seyrede ede hülyalara dalmak istiyordum.” (s. 291) Suphiye Hanımın yılan ile karşılaşıp rüya gördüğü mekânla, anlatıcının hayaller kurduğu mekân aynıdır: avludaki havuz. Yılan, bu noktada ortak payda değildir. Çünkü annesi rüya görürken olmasına karşın anlatıcının hayal kurduğu anlarda yılan yoktur. Bu noktada karşımıza diğer bir unsur, su çıkmıştır. Gerçekten de hikâyenin devamında da su ve hayal arasında kurulan bu ilişkiyi kanıtlayacak başka cümleler de bulunmaktadır: “... içimde birdenbire bütün teferruatıyla, deniz kokusu, su hışırtısı ile Zeynep’in kumral başı etrafında, bir ‘Son Taam’ kompozisyonunun İsa’nın rahmani başı etrafında kuruluşu gibi, gözlerimin önünde canlanmıştı.” (s. 307) Sonuç olarak su ve hayal arasında doğrudan bir ilişki vardır. Su; anlatıcının hayal dünyasını harekete geçirir.

Anlatıcı için su; hayal dünyasının kapılarını açan bir anahtar iken toprakta bir durum söz konusudur. Anlatıcı için su, hayali; toprak ise hakikati sembolize etmektedir: “... bütün bu mücerret yıldız kümelerinin füsün ve esrarını bozmak isteyen, kara ve sert toprağın, çiy ve insafsız hakikatlerin, zelil ve istihkara değer maddenin...” (s. 301) Bu da bize aşağıdaki karşıtlık tablosunu oluşturma imkânı verir:

$$\frac{\text{su}}{\text{hayal}} \quad \text{k t} \quad \frac{\text{toprak}}{\text{hakikat}}$$

13. FAL

Hikâyenin başkahramanı arkadaşıyla beraber bir falcıya gider. Falcı onlara gerçekte olmayan bir sürü insanın hikâyesini anlatır. Falcının yalanlarını sırf eğlenmek amacıyla dinlerler ve sonunda parsın verip oradan uzaklaşırlar.

13.1. ANLATICI

Hikâye benöyküsel anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Anlatıcı, hikâyenin içinde yer aldığı için içöyküsel anlatıcı olarak da nitelendirilebilir.

Anlatıcı, mekân ve mekânın içinde yaşamını sürdüren kişiler üzerinde durur ve onlar hakkında ayrıntılı tasvirler yapar. Ancak burada dikkati çeken nokta, mekân ve kişileri eş zamanlı anlatarak onları okuyucuya birlikte vermek yerine anlatıcının; önce mekân tasvirini sonra da kişilerin tasvirini yapmayı tercih etmesidir. Bu tercih elbette ki bir bakış açısının neticesidir. Anlatıcı; dışarıdan içeriye, kapsayandan kapsanana doğru anlatmayı tercih etmiştir. Bu bakış açısı sadece mekân için geçerli değildir. Anlatıcı; kişileri kapsayan mekânı verdikten sonra kişileri anlatmaya başlamıştır ve burada da benzer bir bakış açısı vardır. Anlatıcı; kişileri dışarıdan içeriye doğru yani fiziksel özelliklerinden iç dünyalarına doğru anlatmayı tercih etmiştir.

Anlatıcı; kapsayandan kapsanana ya da dışarıdan içeriye doğru nitelendirebileceğimiz bu bakış açısında geçiş noktalarına birer ‘kapı’ koymuştur. Karşımıza çıkan ilk kapı mekândan kişiye geçerken bahsedilen kapıdır: “Biraz sonra kapı açıldı.” (s. 320) Kapsayan mekândan kapsanan ve hikâyede üzerinde en çok durulan kişiye geçişte kullanılmıştır. Bunu takip eden kapı, aslında biraz da sembolik sayılabilir. Kapalı duran fincan da bir çeşit kapıdır. Bilinmeyene, müphemeye açılan bir kapı. Bu durum anlatıcı tarafından da şu sözle anlatılmıştır: “O kaderin kapısında idi; gelmiş ve geleceğin sırrına sahipti; onun diliyle konuşuyordu.” (s. 322) Tabağına kapalı halde bulunan fincanın açılışıyla adeta başka bir âleme geçilir: “Fincan gittikçe genişliyordu. Hemen hemen bir mahalle dolusu olmuştuk.” (s. 324) Fincanın açılışıyla beraber falcı kadın hakkındaki anlatım da değişir. Anlatıcı; sadece fiziksel özelliklerini ve hareketlerini değil artık iç

dünyası ya da düşünce dünyasıyla ilgili anlatımlarda da bulunur: “Fakat öylesi bir tereddütle inkâr etmiştik ki, falcı için bu kadının mevcudiyetini kabulden başka çare yoktu.” (s. 323) “Kadın kısa bir müddet düşündü. Galiba bize en az zararı dokunacağı arıyordu.” (s. 325)

Son kapı ise anlatıcı ve arkadaşlarının falcı kadının evinden çıktığı kapıdır: “Kapıdan çıkarken ben gülmek istedim.” (s. 326)

Anlatıcının bakış açısından sonra burada, anlatıcının özellikle dikkat ettiği noktadan bahsetmemiz de gerekir. Anlatıcı; gerek mekândaki gerekse hikâyenin başkişisi sayabileceğimiz falcı kadındaki zıtlıkları vurgulamış ve bunlar sayesinde mekân ve falcı kadını daha canlı hale getirmeyi başarmıştır: “İstanbul'da pek az görülen cinsten bir papağan, iki budaklı bir dalın üstünde bilinmeyen bu eve ve hatta beraberinde getirdiğimiz zamana yabancı bir mevsim gibi duruyordu.” (s. 319) Mekânın özellikle vurgulanan noktası; sefil, tozlu ve eski oluşudur. Ancak bu mekânın içinde yer alan kahve fincanları bu durumun dışındadır: “İkimiz de fincanlara şüphe ile baktık; fakat iyi yıkandıkları muhakkaktı.” (s.320) Falcı kadın tasvir edilirken de zıtlık açısından değerlendirme yapılmıştır: “Çünkü aynı hareketlerde ve yüzümün ifadesinde iki ayrı istikamete girmeğe çalışır gibi garip bir zıtlık vardı.” (s. 321) Aynı bakış açısıyla yaklaştığımızda falcı kadının kedisinin de hikâye için önemli bir unsur olan zıtlıktan payını aldığını görürüz. Falcı kadının kedisi; birbirine zıt iki renkten -siyah ve beyaz- oluşan tüylere sahiptir: “...bütün uzunluğunca vücudunun yarısı siyah, yarısı beyaz ve kırçıl bir kedi girdi.” (s. 320)

Hikâyede, kişilerin konuşmaları doğrudan aktarma yoluyla verilmiştir. Bu sayede inandırıcılık ve doğallık arttırılmaya çalışılmıştır. Yine aynı sebeple falcı kadının konuşmasındaki şive farklılıkları değiştirilmeden aktarılmıştır: “Yahut kim babasının adıdır? Yoksam F harfiyle birisiyle oturur?” (s. 323)

Anlatıcı; hikâyesinde vermek istediği mesajı sona saklamıştır. Bu da bir tercih meselesidir. Anlatıcı; mesajını hikâyenin içine sindirerek vermek yerine belirgin bir şekilde ve hikâyenin sonunda vermeyi seçmiştir: “Güneş ışığı altında insan hayatı hep bu küçük ve manasız mihverlerin, bir ebediyetten gülmek fırsatını bulup bulamayacağını bilmediğimiz bir çığın alelâde ehemmiyetlilerin etrafında dönmüyor mu idi.” (s.326)

Anlatıcı; hikâyenin birkaç yerinde okuyucuya yönelik cümleler kurmuştur. Bu cümlelerin tamamı aslında cevabı beklenmeyen sorulardır: “Müphemden, meçhulden bahsetmenin kolaylığını tecrübe etmemiş kimse var mıdır? Fakat falcı kadın haklı idi. Fala inandıktan sonra, nazara ne diye inanmamalı?” (s.322) “Deli daima hazindir.Fakat hakikaten deli mi idi?”(s.321) Okuyucuya yönelik bu cümleler onu hikâyeye çeken ve hikâyeyi daha samimi kılan bir metottur.

13.2. KİŞİLER

Sayfa sayısı bakımından oldukça küçük bir hikâye olan “Fal” hikâyesinin kişi kadrosu sınırlıdır: Anlatıcı, anlatıcının arkadaşı, falcı kadın, ihtiyar adam ve kedi.

Hikâyede üstünde en çok durulan, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen falcı kadındır. Anlatıcı ne arkadaşlarından ne kendisinden ne de diğer kişilerden ayrıntılı şekilde bahsetmemiştir. Hikâyede pek çok isim geçmesine rağmen kişilerden hiçbirinin ismi verilmemiştir. Bu durum, falcı kadın dışındaki kişiler hakkında bilgi verilmeyişiyle de uyumludur ve bir bilinmezlik unsuru olarak sayılabilir.

Hikâyenin başkişisi falcı kadındır. Anlatıcı, falcı kadının odaya girişini şu şekilde anlatır: “Çok hayali bir piyes, yahut daha doğrusu komik sadece dış tarafa ait bazı mübalağalarda arayan vodvillerden birine evin delisinin sahneye çıkışına benziyordu.” (s. 320) Bu tasvirde iki önemli nokta vardır: Bunlardan birincisi; piyes ve sahne kelimeleriyle sezdirilmeye çalışılan ve hikâyenin sonundaki mesaj bölümü de diyebileceğimiz sonuç bölümünde tam anlamıyla ortaya çıkan, anlatıcının hayat hakkındaki görüşüdür. Anlatıcı insan hayatını bir piyese benzetmektedir. İnsan; ancak piyeste yazılı olan rolünü oynayabilen bir varlıktır. Dikkat edilirse hikâyenin sonunda anlatıcının arkadaşı da bu doğrultuda konuşur: “Sana on dakikada herkesin romanın anlattı... yetişmez mi?” (s. 326)

Falcı kadının bir piyeste sahneye çıkar gibi odaya girişi; insanın, kaderle belirlenmiş bir hayata gelişiyle paralel olarak verilmiştir. Hikâye için gerçekten önemli olan bu yargıyı, sonuç bölümündeki şu cümlelerle de destekleyebiliriz: “Güneş ışığı altında insan hayatı hep bu küçük ve manasız mihverlerin, bir ebediyetten gülmek fırsatını bulup bulamayacağını bilmediğimiz bir çıgın alelâde ehemmiyetlilerin etrafında dönmüyor mu idi.” (s. 326) Bu cümlede dikkat çeken mihver (eksen) ve çığ kelimeleri oldukça önemlidir. İnsan hayatının bir eksen etrafında dönüşü, belirlenmiş bir düzeni anlatmaya çalışır. Anlatıcının, çığ kelimesiyle sürekli genişleyen ve kontrolsüz bir şekilde ilerleyen “hayat”ı anlatmak istediği de düşünülebilir. Falcı kadının fincanın içinde gördüklerinin sürekli artması sonucunda anlatıcının söylediği: “Fincan gittikçe genişliyordu. Hemen hemen bir mahalle dolusu olmuştuk.” (s. 324) sözü de bu doğrultuda düşünülebilir.

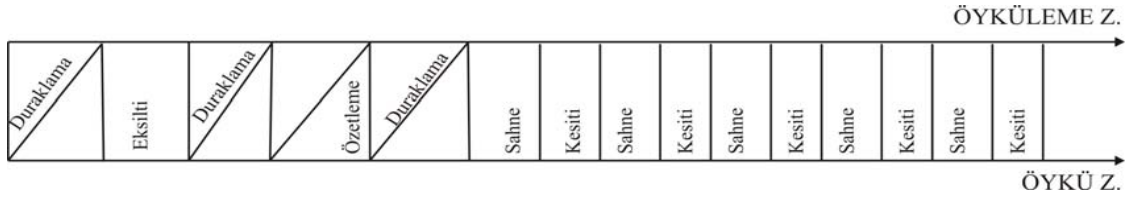
İnsan; tıpkı falcı kadının bir piyeste belirlenmiş rolünü oynamak için sahneye çıktığı gibi hayata başlar. O da kaderiyle belirlenmiş bir rolü oynamaktadır. Bir piyese ya da romana benzeyen hayatı üzerinde herhangi bir etkisi, bir iradesi yoktur. Hayatı manasız bir mihver (eksen) etrafında dönmektedir. Şu cümleler bu noktada da insan ile falcı kadın arasındaki paralelliği gösterir: Aramızda birçoğumuz gibi daha sakin, daha sert, daha vaziyete hâkim olmak istediğini; fakat bilmediği, düşünemediği veya kendisine hükmedemediği için böyle olduğu ilk bakışta anlaşıyordu.” (s. 320) Görüldüğü gibi nasıl insan; kendi hayatı üzerine bir iradeye sahip değilse, hayatı kendi ekseni etrafında ve onun iradesi dışında dönüyorsa falcı kadın da hareketlerine ve kendisine hâkim olamamaktadır yani o da iradesini kullanamamaktadır.

Falcı kadının odaya girişinde bahsettiğimiz ikinci önemli nokta onun bir deli olarak tasvir edilmesidir: “...evin delisinin sahneye çıkışına benziyordu.”(s. 321) Falcı kadın giyimi ve “...acayip tavırlarıyla ilk görene bu zannını veriyordu.”(s. 321) Deli; aklıyla hareket edemeyen, hayatı üzerinde iradesini kullanamayan insandır. Onlar; yaptıklarını bilinçli bir şekilde yapmadıkları için iradesiz olarak nitelendirilebilirler. Bu noktada insanın da hayatı üzerinde iradesinin sınırlı olduğunu söylediğimiz yukarıdaki cümlelerimizi de düşünürsek normal insanlar hayatları üzerinde ancak “alelâde ehemmiyetli” konularda irade sahibidir. Bu durum “...insan mizacının biçareliği”ni (s.325) gösterir.

13.3. ZAMAN

Hikâyede ne bir geriye dönüş ne de olayların sırasıyla oynama vardır. Anlatıcı, odaya girişinden çıkışına kadar olanları, zamanda herhangi bir kırılma olmaksızın anlatmıştır. Ancak, hikâyede yer alan bazı benzetmeler sayesinde anlatıcı hikâyeyi dar bir zaman dilimine sıkışmaktan kurtarmış ve okuyucunun hayal gücünün harekete geçmesini sağlamaya çalışmıştır. Bunlara örnek olarak şu cümleleri verebiliriz: “...yılan derili eski iskemlesinde oturan phythie rahibesi edasıyla geçti oturdu.”(s. 321) “...eski Roma cengâverlerinin miğferlerini hatırlatan bez parçasının gidip gelişine bakıyordu.” (s. 322) Bu benzetmeler Hikâyeye farklı bir boyut katar, okuyucunun benzetileni düşünmesi sağlanır ve benzeyen böylelikle okuyanın zihninde daha açık olarak canlanır. Okuyucunun benzeyene farklı açılardan yaklaşması da bu sayede sağlanmış olur.

Hikâyenin ritmiyle ilgili söyleyeceklerimizden önce ritmi gösteren şu tabloyu vermemiz gerekir.



Hikâyenin ritmiyle ilgili söylememiz gereken ilk şey sahnelerin başlangıcına kadar olan kısım sahneler başladıktan sonra gelen kısmı ayrı ayrı değerlendirmek gerektiğidir. Hikâyenin başlangıcında, görüldüğü gibi, duraklamalar yani tasvirler büyük yer kaplamaktadır. Anlatıcı; mekân ve kişi tasviriyle, okuyucuya vereceği mesaj için sahneyi hazırlamaktadır bu bölümde. Eksilti ve özetleme bu bölümde önemli rol oynamaktadır. “Biraz sonra kapı açıldı.” (s. 320) Bu eksilti cümlesi, daha sonra yine anlatıcıdan öğrendiğimiz, on, on beş dakikayı kapsamaktadır. Anlatıcı, sıkıcı tasvirler nedeniyle okuyucunun Hikâyeye olan ilgisinin ve dikkatinin dağılmasını engellemek için eksilti ve özetlemeye başvurmuştur: “Kısa bir hoşgeldinden der sonra bizi...”(s.320) Bu cümle de özetlemenin yapıldığı cümledir. Bu sayede anlatıcı; okuyucuyu, hareketin olduğu bölüme yani sahneye doğru daha hızlı bir şekilde götürmüştür.

Sahnelerin başlangıcından sonra dikkatimizi çeken ikinci nokta ortaya çıkmıştır: Kesintiler. Anlatıcı, sık sık öykü ve öyküleme zamanını bölen kesintilere yer vermiştir. Bu bölümlerde gerek falcı kadının hareketleriyle ilgili ayrıntılar gerekse anlatıcının falcı kadın hakkındaki düşünceleri yer alır. Kesintiler adeta bir dengeleyici vazifesi görür. Sahneler yüzünden anlatılamayan düşünceleri ve ayrıntıları okuyucuya sunar. Bununla birlikte sahnelerin hikâyeye kattığı hareket de çok önemlidir. Anlatıcı, mesajını ilettiği son kesinti ile hikâyeyi sonuçlandırır.

Hikâyenin sonunda değişen, değişime uğrayan hiçbir varlık ya da unsur yoktur. Bu da hikâyenin ana fikrine uyar. Hayat küçük ve manasız mihverlerin etrafında ebediyete kadar değişmeden dönmektedir.

13.4. MEKÂN

Hikâye, mekânla ilgili bir cümleyle başlamıştır: “Oda gerçekten sefil ve bakımsızdı.”(s.319) Anlatıcının mekânda, özellikle üstünde durduğu nokta yukarıdaki cümlede de olduğu gibi mekânın sefil, eski ve bakımsız oluşudur. Önceki bölümde; falcı kadının odaya girişinin, piyeste rol alan bir kişinin sahneye girişine benzetilmesiyle ilgili olarak düşündüğümüz semboller, yani hayatın bir piyes insanın bir kişi dolayısıyla da dünyanın sahne oluşu, burada tamamlanabilmiştir. Falcı kadın sahneye çıkar gibi odaya girmiştir. Bu durumda yukarıdaki sembolleştirmeleri düşündüğümüzde oda, dünya sembolü olarak Hikâyede kullanılmıştır. Bu durumu şu tabloyla daha açık bir şekilde gösterebiliriz

İnsan → Evin delisi → Falcı kadın
Hayat → Piyes → Fincan
Dünya → Sahne → Oda

Bu durumda odaya atfedilen bütün olumsuzluklar aslında dünyaya aittir.

SONUÇ

20. yy yazarlarından olan A.H. Tanpınar farklı türlerde yazdığı eserleriyle Türk edebiyatının en önemli yazarları arasında yer almıştır. Pek çok çağdaşından farklı bir yaratma dünyasına sahip olan yazar; kullandığı anlatım teknikleri, kurgu özellikleri, sembol ve imajları ve fantastik dünyasıyla kendinden sonraki yazarların önünü açmıştır. Hikâyeleri en az diğer eserleri kadar etkili, ilgi çekici ve pek çok çalışmaya konu olabilecek zenginliktedir. Bu çalışmada Tanpınar'ın **Hikâyeler** başlığı ile yayımlanmış kitabı esas alınmış ve on dört hikâyesi üzerinde durulmuştur. Bu hikâyeler yapısalcı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Tanpınar'ın hikâyeleri onun tanrı, insan, hayat ve tabiat hakkındaki fikirlerini anlatmak için kullandığı birer araç niteliği taşımaktadır. Kahramanlar, zaman ve mekân değişir; ancak hikâyelerin derin yapılarında bulunan fikirler hikâyeler boyunca devam eder. Hikâyelerde önemli bir yer teşkil eden bu fikirler hakkında şunları söyleyebiliriz: Tanpınar; hikâyelerin önemli bir kısmında, insanın kendi benliğini bulması, benliğinde daha önce farkına varmadığı yönleri ve benliğinin sınırlarını keşfetmesi gerektiğini anlatmaya çalışır. Yazara göre insanın kendisini tamamlama hadisesi bir süreçtir. Hikâyelerde kahramanların yaşadığı bu süreç anlatılır.

Tanpınar ideal olanla gerçek arasındaki fark ve denge üzerinde hayli düşünmüştür. O, insanın kendisini gerçekleştirme sürecinin ne kadar zorlu olduğunun farkındadır. Hikâyelerinin temel çelişkisi de bu güçlüğü üzerine bina edilmiştir. Kahramanlar kendileri gibi olmak, kendileri gibi davranmak istemektedirler. Ancak gerek sosyal hayatın gerektirdiği sorumluluklar ve sınırlamalar gerekse kişilik bakımından zayıf oluşları nedeniyle çevrelerinde bulunan kendilerinden güçlü karakterlerin etkisinde kalmışlardır. Bu durum onların hedeflerine ulaşmalarına yani kendilerini gerçekleştirmelerine engel olur. Hikâyelerdeki hiçbir kahraman bu hedefe ulaşamamıştır. Onların en büyük trajedisi ise bu durumun farkında olmaktır. Kahramanlar hem karakterlerindeki zayıflığın hem de bu zayıflığın neticesinde başkalarının etkisinde kaldıklarının farkındadırlar. **Yaz Yağmuru** adlı hikâyede Sabri'nin söylediği şu sözler bu yargıyı kanıtlar niteliktedir: “Hakikaten hiç iradesi

yoktu. Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileriye gitmiyordu.” (s. 77) Bu durum hemen hemen bütün hikâyelerde karşımıza çıkar.

Hayatları üzerinde iradeye sahip olamayan kahramanlar, çevrelerindeki insanlardan etkilenir. Burada dikkatimizi çeken noktalar etkileyen insanların kültür seviyelerinin yüksekliği ve otoriter oluşlarıdır. Karakter bakımından güçlü olan bu insanların kültür seviyeleri sıradan halktan yüksektir. Çevrelerindeki insanlar üzerinde otoriteleri ya da saygınlıkları vardır. Gerek **Erzurumlu Tahsin** hikâyesindeki Tahsin Efendi gerek **Geçmiş Zaman Elbiseleri**’ndeki Ketî gerekse **Teslim** hikâyesindeki Cebbarzade bu saydığımız özellikleri taşıyan insanlardır. Hikâyelerde bu özellikleri taşıyan başka karakterlere de rastlamak mümkündür. Bütün bu karakterlerin ortak özelliği ise başkahramanlar için birer model oluşlarıdır. Başkahramanlar onların kendileri gibi olabilmelerinden, kendi hayatları üzerinde irade sahibi oluşlarından etkilenir ve bu karakterleri model olarak alır. Ancak hiçbir başkahraman model alarak seçtiği karakterlerin bu vasıflarına kavuşamaz, kendisini gerçekleştiremez. Bu durumun yarattığı olumsuz ruh hali yaşamdan tiksinnmelerine neden olur. Bu yüzden de çevrelerindeki insanlarla ilişki kuramazlar. Tanpınar’ın bütün başkahramanları ‘asosyaldır’ denilebilir. Çevrelerinden kopuk yaşayan başkahramanlar, içinde bulunmak zorunda kaldıkları sosyal hayat ve çatışmalarla dolu kendi iç dünyaları arasında buhranlı bir yaşam sürdürmektedirler.

Tanpınar yaşamla ölüm arasında gündelik hayat ve sosyal yaşamın adeta bir perde gererek kişiliğinde bölünmüşlüğe neden olduğu insanın, kendisini bulma çabasını ve bu çabanın beraberinde getirdiği çileyi anlatmaya çalışmıştır. Tanpınar’ın hikâyelerindeki bütün başkahramanlar yukarıda bahsedilen zorlukları yaşarlar. Bu, onlar için bir olgunlaşma sürecidir. Bu çile **Abdullah Efendinin Rüyaları** adlı hikâyede en açık şekilde görülür. Sosyal değerlerin ve ideallerin baskısında ezilen Abdullah Efendi kendi benliğine doğru bir yolculuğa çıkar yani kendisini gerçekleştirmek için bir arayışa girer. Ancak benliğinin karanlık gerçekleriyle karşılaşması, yolculuğunu büyük bir azaba dönüştürür. Öyle ki artık tiksindiği dünyaya geri dönmek için can atar.

Tanpınar; kahramanlarının olgunlaşma sürecini ayrıntılı bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Bu sürecin birinci safhası farkına varıştır. Başkahraman önce yaşadığı

ikiliğin farkına varır. Toplumun ona yüklediği görevler ve benliğinin gereksinimleri arasında kalan ve bunun sonucunda bölünmüşlüğe uğrayan başkahraman; özgür olamadığının, kendisine ait olan bu hayatı kendi iradesiyle yaşayamadığının farkına varır. Farkında oluşun getirdiği ızdırapla birlikte başkahraman kendisini ve hayatını sorgulamaya başlar. Ancak bu sorgulayış neticesinde hikâyelerdeki hiçbir kahraman kendisini tam olarak gerçekleştiremez. Tanpınar, kahramanlarının bu olgunlaşma sürecini okuyucuya anlatırken onların başarısızlıkla sonuçlanan mücadelelerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. İnsanın kendisini gerçekleştirme yolunu, bu yolun hangi safhalardan oluştuğunu ve kahramanlarının bu yolu neden aşamadıklarını ayrıntılarıyla anlatır.

Tanpınar'a göre insan, kendi benliğini ve kâinatın sırlarını aşkın manevi desteğiyle öğrenebilir. Kahramanlar da zaten hikâyelerde aşkı bütünüyle yaşamaya çalışan insanlar olarak karşımıza çıkarlar. Tanpınar, adeta bunu onların önüne bir hedef gibi koymuştur. Ancak hikâyelerdeki hiçbir kahraman bu hedefe ulaşamaz. Onlar, aşkın ruhsal tarafını yaşayamadıkları için benliklerini tamamlayamamışlar ve satıhta yaşamaya mahkûm olmuşlardır. Ancak diğer insanlardan büyük bir farkla ayrılmışlardır. Bu fark da satıhta yaşadıklarının farkında olmalarıdır. Onlar bu nedenle diğer insanların basit ve mutlu hayatlarını yaşayamamaktadırlar.

Kahramanların bu başarısızlıkları hikâyelerin tümünde aynı sebebe dayanmaktadır. Kahramanlar duygularını tam anlamıyla yaşayamamakta, iradesizlikleri nedeniyle daima etki altında kalmaktadırlar. Bununla beraber, duygularını akılla kontrol altına alamadıkları için başarısız olmaktadır.

Tanpınar bu başarısızlığı tek bir boyutuyla ele almamıştır. Hikâyelerde kendisini gerçekleştiremeyen ve başarısız olan başkahramanların dışında anlatılan insanlar da vardır. Bu insanların vurgulanan tarafı, başkahramanın neden olduğu sorunlar olduğu için hikâyeler genel olarak aynı sorunun etrafındaki fikirleri anlatır diyebiliriz. Yukarıda anlattığımız sebeplerden dolayı başarısız olan başkahraman ve hikâyedeki diğer erkekler düşünüldüğünde hiçbirinin tüm boyutlarıyla kendisini gerçekleştirebilmiş bireyler olamadığını görülür. Hatta başkahraman dışındaki erkek kahramanlar farkında oluş eşiğini bile aşamamıştır.

İşte bu erkek tipleri akıl yoluyla kontrol edemedikleri için kadınları sadece cinsel boyutlarıyla görmüş ve kendi iç dünyalarında kullanamadıkları iradeyi onlar üzerinde kullanmışlar, onların özgürlüklerini ellerinden almışlardır. Hikâyelerdeki hiçbir kadın (Keti yabancı olduğu için bu genellemenin dışındadır.) mutlu değildir. Bütün kadınlar hayatlarını özgürce yaşayamamaktan şikâyetçidirler. Onların ânı, gerek geçmişleri gerekse sosyal hayattaki konumları itibariyle adeta gasp edilmiştir.

Hikâyelerdeki bütün başkahramanlar iradesizdir. Onlar kendi hayatlarına hâkim olamamanın verdiği ızdırabı duymaktadır. Başkahramanların iradesiz oluşunun temelinde ruhsal bütünlüğü sağlayamamış olmaları vardır. Onlar duygularını akıl yoluyla kontrol edemeyen, akıl ve duygu dengesini sağlayamayan insanlardır. Bu durum da duygularının esiri olmalarına ve hayatları üzerindeki iradelerinin zayıflamasına neden olur.

Hikâyelerdeki başkahramanlar, akıl yoluyla hareket etmemektedir. Onlar daha çok duygularının yönlendirmesiyle hareket eden insanlardır. Tanpınar, hemen hemen bütün hikâyelerinde bu durumun yol açtığı olumsuzlukları ironik bir şekilde okuyucuya göstermeyi amaçlamıştır. Bu noktada Tanpınar'ın, okuyucunun başkahramanlarına acımasını istediğini de söyleyebiliriz. Tanpınar, hikâyelerdeki ironiyi oldukça dengeli kullanmıştır. Bu sayede başkahramanların sıkça içine düştükleri komik durumlar bile okuyucuyu güldürmekten çok onun başkahramana acımasını sağlamaya yaramıştır. Bu durum elbette ki hayatın ve insanların gülünç yanlarını göstererek okuyucuyu eğlendirmekten çok okuyucuyu bu konular üzerinde düşündürmeyi ve küçük birer sahne gibi hazırladığı hikâyelerinde akli ile hareket etmeyen, edemeyen insanların yaşayabilecekleri trajediyi göstermek istemesiyle yakından ilişkilidir.

Tanpınar'ın bu trajediyi **Acıbadem'deki Köşk** hikâyesinde en belirgin şekilde gösterdiğini söyleyebiliriz. Sani Beyin, hikâye boyunca kinayeli sözlerle eleştirildiği bu hikâyede Tanpınar, Sani Beyin ve ev ahalisinin hayatını olumsuz bir şekilde etkileyen olayların sebeplerini ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Ve hikâyenin sonunda aklın yol göstericiliğinde uzak bir hayatın hem kendisi hem de çevresindekiler için ne denli tehlikeli olabileceğini oldukça trajik bir sonla göstermiştir.

Diğer hikâyelerdeki başkahramanlar da Sani Beyle benzer bir tutum içindedir. Onlar da aklın yol göstericiliğinden uzak yaşamaktadırlar. Bu da kendi hayatları üzerinde hâkimiyetlerinin olmamasına neden olmaktadır. Duygularını akılla dizginleyemedikleri için kimi zaman geleneklerin, kimi zaman içinde bulundukları sosyal kimliğin kimi zaman da çevrelerindeki insanların etkisinde kalmışlardır. Kendilerine ait bir düşünce sistemi oluşturamayan bu insanların bulduğu yegâne çare ise başkaları gibi olmak, başkaları gibi davranmaktır. Ancak bu da onların kendilerinden tiksinnmelerine yol açar. Yaşadıkları hayatın ve kişiliklerindeki eksikliğin farkındadırlar, ancak bu durumu değiştirecek güce sahip olmadıklarını bilirler. İşte bu farkında oluş ve çaresizlik onların en büyük trajedisidir.

Tanpınar, bireysel bir meselenin (kendini gerçekleştirme) etkilediği sosyal bir meseleye dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Özgürlükleri ellerinden alınmış, aldatılmış kadın tipleri adeta küçük bir çocuk gibi davranan ve sosyal yapının aile reisi tayin ettiği erkek tiplerinin başarısızlıklarının bedelini ödemektedir. Hikâyelerde anlatılan bütün evlilikler başarısız ve sorunludur. Tanpınar, böylelikle sosyal bir soruna da eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmış ve hikâyelerindeki erkek kahramanlarının zayıflığını, iradesizliğini ve buna karşın kadın kahramanların verimli taraflarını, küçük başarılarını vurgulamaya çalışmıştır. Tanpınar'ın hikâyelerindeki kadınları anlatırken kullandığı parlaklık, saflık bildiren kelimeler ve tanrısal nitelikler; sorunlar yaşayan evlilik kurumlarında hangi tarafı haklı gördüğünün bir göstergesidir.

Elbette ki Tanpınar gibi büyük bir yazar bütün hikâyelerini tek bir fikri anlatmak için kurmamıştır. Dönemin sosyal hayatında gördüğü çarpıklıklar da onun hikâyelerinde değindiği konular arasında yerini almıştır.

Teslim hikâyesi de bu tür hikâyelerden biridir. Tanpınar, hikâyelerinde insan hayatında ve sosyal hayatta dengenin ne denli önemli olduğu üzerinde durur. Yukarıda belirttiğimiz gibi insanın kâinatın sırlarına ermesi yolunda önemli bir adım olan aşk bile iki boyutludur(biyolojik ve ruhsal). İnsan bu iki boyuttan birisini elde edemeyince muvazenesi derin bir şekilde sarsılır. Hikâyelerde buna benzer pek çok unsur bulunmaktadır. İnsan, iyi ve kötü arasında sonsuz bir mücadelenin yaşandığı bu âlemde ne sadece aydınlıkta ne de sadece karanlıkta yer almalıdır. Ne sadece duygularıyla

hareket edip aklın yol göstericiliğini unutmali ne de gerçekten tamamıyla kopup hayalleri peşinde koşmalıdır. O, yüzünü ne sadece geçmişe ne de sadece geleceğe dönmelidir. Tanpınar’a göre insan, yaşadığı ânı geçmişin köklerinden kuvvet alarak ve gelecekteki hedeflerine yönelerek zenginleştirmelidir.

İşte buna benzer bir durum da **Teslim** hikâyesinin Emin Beyi için geçerlidir. Tanpınar, hayatlarını eleştirel bir bakış açısıyla verdiği kahramanlarının bu muvazeneyi kuramamalarından kaynaklanan başarısızlıklarını anlatmıştır. Yaşadığı dönemin aydınlarını eleştirdiği ve onlara yol gösterdiği Teslim hikâyesinde de buna benzer bir durum söz konusudur. Emin Bey, yaşadığı toplumun gerçeklerinden kopuk olduğunu Anadolu’ya yaptığı bir yolculukta fark eder. O, bu kopukluğun gerçekte ideal arasındaki dengeyi kaybetmiş olmasından kaynaklandığını anlar. Yaşadığı toplumun kültürel yapısını ve gerçeklerini düşünmeyen Emin Bey, ideallerinin gerçeklerden çok uzakta olduğunu acı bir şekilde anlar ve hem devrimlerin hem de fikirlerinin ne kadar satıhta kaldığını görür.

Tanpınar’ın hikâyeleri, hem kendi içlerinde hem de diğer hikâyelerle pek çok bağıntıya sahiptir. Hikâyelerdeki anlatıcıların, ister dışöyküsel olsun isterse benöyküsel, mekâna ve kişilere bakış açısı aynıdır. Anlatıcılar, anlattıkları varlığı dışarıdan içeriye doğru anlatmayı seçmişlerdir. Bu seçim hikâyelerin derin yapısında verilmeye çalışılan mesajlarla uyum içindedir. Kahramanların, içinde yaşadıkları mekândan etkilendikleri ve mekânın onlar üzerinde etkin bir role sahip olduğu düşünüldüğünde kapsayan mekândan kapsanana geçişin sebebi daha iyi anlaşılmış olur. Anlatıcılar, önce etkileyeni yani güçlü olanı anlatmış sonra da etkileneni vermiştir. Tanpınar’ın anlatıcıları sadece mekânı değil insanı da bu bakış açısıyla anlatmışlardır. Hikâyelerdeki hemen hemen her kahramanın önce fiziksel özellikleri verilmiştir. Ancak bu durum hikâyelerin başkahramanları için biraz daha farklı bir hal alır. Başkahramanların tamamına yakınının fiziksel özelliklerinden bahsedilmemiştir. Onları diğerlerinden ayıracak özellikleri hiçbir hikâyede ayrıntılı bir şekilde yer bulmamıştır. Hatta tam tersi bile söylenebilir. Başkahramanları, sıradan insanlardan ayıracak hiçbir özellik verilmemiştir. Başkahramanın sıradan bir hayata sahip olduğu pek çok hikâyede özellikle üzerinde durulan bir durumdur. Başkahramanın sıradan bir insan olarak gösterilme sebebi Tanpınar’ın insanı anlatmak gayesi içinde oluşuyla açıklanabilir. Tanpınar, herhangi bir

insanın macerasını değil insanın kendini bulma çabasını anlatmaya çalışmaktadır. Bunun için de kendisini bulma çilesini yaşayan başkahramanlarının özel bir insan niteliği kazanmasını istememiştir.

Bununla beraber zayıf karakterli başkahramanlarını etkileyen, onların kendilerini gerçekleştirme yolundan sapmalarına neden olan unsurlar (kadınlar, geçmiş, mekân...) ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Bu hikâyelerin sadece bir macerayı anlatmadığı bundan öte bir amaç için yani Tanpınar'ın insan, hayat, tanrı hakkındaki görüşlerini anlattığı birer fikir risalesi olduğu düşünüldüğünde bu unsurların anlatılış gayesinin insana yol göstermek olduğu düşünülebilir. Kendisini gerçekleştirme çabası içindeki insana, bu amaç için mücadele ettiği unsurlar ve mücadelede niçin yenik düştüğü hakkında ipuçları verilmiştir.

Geçmişin, başkahramanların yaşadıkları anı bölen ve onların yaşamlarına müdahale eden bir yönünün bulunması, başkahramanların onunla mücadele edecek gücü içlerinde bulamayıp çaresiz boyun eğmeleri, kadınların beraberlerinde getirdikleri duygular vasıtasıyla hayatı zenginleştirmelerine rağmen eğer bu duygular kontrol altına alınmazsa ne gibi olumsuz durumlarla karşılaşılacağı gibi hayat hakkındaki görüşler bu hikâyelerin hemen hepsinde yer bulan ve değişik yönleriyle tekrar tekrar anlatılan konulardır.

Anlatıcılarla ilgili söylenebilecek diğer bir husus da kullandıkları erken anlatımlardır. Ayrı başlıklar altında da gösterilmiş bu özellik, hemen hemen bütün hikâyelerde karşımıza çıkan bir gerilim unsurudur. Anlatıcılar; bazen **Erzurumlu Tahsin** hikâyesinde olduğu gibi hikâyenin ilerleyen sayfalarında anlatılacak olaylardan bahsetmiş, bazen de **Evin Sahibi**'nde olduğu gibi hikâyenin başkahramanını bekleyen sonu daha hikâyenin başında haber vermiştir. Erken anlatımlar hikâyelerin ihtiyacına göre belirlenen işlevler yüklenmiştir. Örneğin **Erzurumlu Tahsin** hikâyesi insanın tabiat ve hayat hakkındaki fikirlerini sorguladığı durağan ve olaydan yoksun bir hikâyedir. Bu hikâyenin henüz başlarında sıradan bir insan olan Tahsin Efendinin geçirdiği köklü değişiklikler verilmiş sonra da anlatıcı onunla karşılaştığı günden bahsederek ilerleyen sayfalarda bu olayı anlatacağından bahsetmiştir. Anlatıcı bu karşılaşmayı anlatacağına dair verdiği bu erken anlatımla okuyucu için bir gerilim

noktası oluşturmuş ve okuyucunun bu durağan hikâneyi okuması için adeta bir hedef belirlemiştir. Diğer yandan **Evin Sahibi** hikâyesi olay yönünden oldukça zengindir. Buradaki erken anlatımda anlatıcı hikâyenin sonunda gerçekteşmesini beklediği ölümden bahseder. Yani okuyucunun hikâyenin sonunda ne olacağını az çok bilmesini sağlar. Böylelikle okuyucunun dikkati acaba ne olacak düşüncesinden uzaklaştırılıp gerçekteşmesi beklenen ölümlü hazırlayan nedenler üzerine çekilmeye çalışılmıştır.

Hikâyelerin ortak özelliklerinden biri de anlatıcıların hikâyenin vermek istediği mesajları özetler nitelikteki kelimeleri okuyucuya telkin eder gibi sıkça tekrarlamalarıdır. Bu kelimeler içinde bütün hikâyelerde en sık kullanılmış olanları şunlardır: tesadüf, talih, iradesiz, parlak, aydınlık, gece, su, rüya, hayal, bahçe, ev, yol, geçmiş, ölüm, perde... Örneğin; talih, tesadüf ve iradesiz gibi kelimeler, kendi hayatları üzerinde bir yaptırımları olmayan bu yüzden de hayatlarını kendileri dışındaki kuvvetlerin idaresine terk etmenin verdiği ızdırabı yaşayan başkahramanlar için gerek **Geçmiş Zaman Elbiseleri** gerekse benzer özelliklere sahip başkahramanların bulunduğu diğer hikâyelerde sıkça kullanılmış ve okuyucunun dikkati bu noktaya çekilmeye çalışılmıştır.

Bazı hikâyelerde (**Yaz Yağmuru, Teslim, Rüya-lar, Evin Sahibi...**) rastladığımız mekân değişiklikleri önemli bir işleve sahiptir. Mekânın insan üzerindeki etkisini daha etkili göstermek amacıyla kahramanların mekân değişikliği gerçekteşmeden önceki durumları ve mekân değişikliğinden sonraki durumları okuyucunun kıyaslamasını kolaylaştıracak şekilde ayrıntılarıyla verilmiştir. Hatta yine aynı sebeple bu değişikliklerin pek çoğu tamamen birbirine zıt durumlar halinde sunulmuştur. Bu durumu örnek olarak **Yaz Yağmuru** hikâyesinde Sabri ve Fatma arasındaki yakınılaşma gösterilebilir. Anlatıcı, Fatma'nın evden çıktıktan sonra Sabri'ye daha yakın davrandığını buna karşın eve girdiklerinde birbirlerine yabancılaştıklarını, evin aralarına üçüncü bir şahıs gibi girdiğini söylemesi mekân değişikliğinin ortaya çıkardığı değişiklikleri gösteren bir kanıt niteliğindedir.

Başkahramanların tamamının erkek oluşu da hikâyelerdeki ortak noktalardan biridir. Kendini arayan bu kahramanları değiştiren, hayata bakışlarına derinlik kazandıran hikâyelerin tabiriyle onların içlerinde bulunan cihazları harekete geçiren unsur hemen

hemen bütün hikâyelerde (Erzurumlu Tahsin, Bir Yol, Acıbadem'deki Köşk hikâyeleri bu genellenin dışındadır.) kadınlardır. Hikâyelerdeki kadınlar, başkahramanlar için oldukça önemli bir yere sahiptirler. Başkahramanlar kendilerini gerçekleştirme yolunda aşkın bedensel ve ruhsal bütün boyutlarını yaşamak zorundadır. Belki de kadınların bu büyük etkileri nedeniyle başkahramanlar onlara olağanüstü vasıflar yüklemişlerdir. Başkahramanlar için aşkın sembolü olan bütün kadınların yukarıdan inen, parlak, olağanüstü varlıklar olması kadınlara yüklenilmiş bu 'tamamlayıcı olma' vasfıyla alâkalıdır.

Hikâyelerin yapısına sirayet etmiş bir diğer önemli nokta zamana bakışla alâkalıdır. Hikâyelerin tamamına yakınında öykü zamanı yani olayların gerçekleşme zamanı ile öyküleme zamanı yani olayların anlatıldığı zaman sıkça birbirini bölmektedir. Araya anlatıcıların konuşmaları ve tespitlerinin de girdiği düşünülürse olayların akışının sıkça bölündüğü açıkça görülebilir. Elbette ki bu anlatım tarzı bilinçli bir seçimin sonucudur. Hikâyelerin derin yapısında verilen mesajlardan biri de zamanın çok küçük parçalardan oluşmasına rağmen aslında insanı ve hayatı kuşatan tek bir şey olduğu gerçeğidir. Bu yüzden hikâyelerde geçmişle hâl art arda ve birbiriyle iç içe verilir. Bu durum kahramanların hayatlarını istedikleri gibi yaşamalarına engel olur; ancak onların bu durumdan kurtulmalarına imkân yoktur. Çünkü bu kurtuluş ancak duygularına ve hayatına akıl yoluyla yön verebilen, geçmişin zenginliğinden faydalanıp ânını zenginleştirebilecek, ama onun hayatını bölmesine izin vermeyecek bir iradeye sahip insanların yapabileceği bir iştir. Hikâyelerin başkahramanları ise kuru ve boş hayatlarını başkalarının geçmişleri ile zenginleştirmişler; ancak irade ve akıl yoluyla hareket etme meziyetlerinden yoksun oldukları için bir anafora kapılmış gibi başkalarının hayatlarına kapılıp kendi hayatlarını onların hayatlarının arkasında yaşamaya katlanmak zorunda kalmışlardır.

KAYNAKÇA

Levi-Strauss, Claude, **Le Cru etle cuit**, Plan, Paris, 1964, s.15.

Yücel, Tahsin, **Yapısalcılık**, YKY, İstanbul, 1999, s.141.

Güzelşen, Rıfat, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I-II**, YKY, İstanbul, 1998, s.120.

Strohmaier, Eckard, **Theorie des strukturalismus**, Bonn, 1977, s.13.

Kıran, Zeynel- Kıran, Ayşe, **Yazınsal Okuma Biçimleri**, Seçkin Yay., Ankara, 2000, s.19.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Hikâyeler**, Dergâh, İstanbul, 1999

ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında Nevşehir’de doğdu. İlköğrenimini Anadolu’nun çeşitli illerinde tamamladı. Konya Endüstri Meslek Lisesinden mezun olduktan sonra 1996 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne başladı. 2000 yılında buradaki öğrenimini tamamladıktan sonra Kayseri Erciyes Üniversitesinde yüksek lisans çalışmalarına başladı. Halen Beyazıt İlköğretim Okulunda Türkçe Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

Adres: Ressam Hamdi Sokak Müge Apt. No: 5

Beşiktaş / İSTANBUL

Tel: 0533 318 45 35

Email: november293@hotmail.com