

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN ROMANLARINDA
YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

HAZIRLAYAN
M. Fatih KANTER

ELAZIĞ-2008

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

Bu tez/ / 2008 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ	Doç. Dr.Yakup ÇELİK	Prof. DR. Ahmet BURAN
Danışman	Üye	Üye

Prof. Dr. Cemaletin ÇOPUROĞLU	Yrd. Doç. Dr. Nadir İLHAN
Üye	Üye

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun / / tarih ve/..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Yukarıdaki Jüri üyelerinin imzaları tasdik olunur.

Doç. Dr. Erdal AÇIKSES

Enstitü Müdürü

ÖZET

DOKTORA TEZİ

REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

M. FATİH KANTER

T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YENİ TÜRK EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

2008, SAYFA XVI+558

Reşat Nuri Güntekin, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında yazdığı eserleriyle önemli bir yer edinir. Bu çalışmada özellikle hikâye, tiyatro ve romanlarıyla bilinen yazarın romancılığı ele alındı.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. “Monografi” niteliği taşıyan ilk bölümde yazarın yaşamı, edebi kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verildi.

Çalışmanın temelini oluşturan ikinci bölümde Reşat Nuri Güntekin’in roman türündeki 19 eserini yapı ve izlek bakımından ayrı ayrı inceledik. Romanların yapısal ve izleksel kurgusunu incelerken roman teorisinin yanı sıra tarih, sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi bilim dallarından yararlandık. Böylece romanların yazıldığı tarihten günümüze geliş sürecindeki okunma ve algılanma biçimleri de gözler önüne serildi. Reşat Nuri’nin romanlarında yabancılaşma, kendini gerçekleştirme, aşk, narsisizm gibi bireysel sorunlar ve sömürü, yozlaşma, sosyal adaletsizlik gibi toplumsal sorunları izleksel açıdan değerlendirmeye çalıştık.

Üçüncü bölümde, Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında dil ve üslubun nasıl kullanıldığını sözcük ve cümle düzeyinde seçtiğimiz örneklerle inceledik.

Reşat Nuri Güntekin romancılığının hangi aşamalardan geçtiğini belirleyen bir sonuç kısmından sonra, hem yazarla hem de alanla ilgili geniş bir kaynakça kısmına yer verdik.

Anahtar Sözcükler: Reşat Nuri Güntekin, roman, Anadolu, kasaba, kültür romancısı

SUMMARY
DOCTORATE THESIS
STRUCTURE AND THEME IN THE NOVELS OF REŞAT NURİ GÜNTEKİN
M. FATİH KANTER
T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MODERN TURKISH LITERATURE
2008, PAGES XVI+558

Reşat Nuri Güntekin has been a notable person for his works written during the republican period of Turkish Literature. In this study, it has been dealt with the novelist side of the author who has been known with especially his stories, dramas and novels.

This study consists of three parts. In the first part which has a monographic character, informative explanations about the life, literary character and works of the author have been given.

In the second part which composes the basis of this study, we have analysed the 19 works of Reşat Nuri Güntekin which are in the form of novel, separately in terms of theme and structure.

When analysing the structural and thematic formation of the novels, we have not only utilized from novel theory but other scientific branches such as history, sociology, philosophy and psychology as well. Thus, the way of being read and perceived of the novels within the period from the time of their being written to the present day has been displayed.

We have tried to evaluate the individual matters such as alienation, self actualization, love, narcissism and the social problems like exploitation, degeneration, social injustice in the novels of Reşat Nuri from the thematic viewpoint.

In the third part, we have searched the usage of the language and the style with the samples selected in the context of word and sentence.

After a conclusion part determining the stages from which the novel writing (side) of Reşat Nuri have passed, we have allocated a wide place to the bibliography section related to both the field and the author.

Key Words: Reşat Nuri Güntekin, novel, Anadolu, town, cultural novelist

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ

KISALTMALAR

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YAŞAMI, EDEBİ KİŞİLİĞİ ve ESERLERİ.....	1
1.1.Yaşamı.....	1
1.1.1.Ailesi.....	1
1.1.2. Doğumu ve Çocukluk Yılları.....	2
1.1.3. Öğretmenlik Yılları, Evlilik ve Anadolu Macerasının Başlangıcı: Müfettişlik Yılları.....	4
1.1.4. Milletvekilliği, Milli Eğitim Ataşeliği, Emeklilik Yılları ve Ölümü.....	7
1.2. Edebi Kişiliği.....	8
1.2.1. Edebiyatla İlk Tanışma ve Hazırlık Dönemi.....	8
1.2.2. Edebiyat Dünyasına Girişi ve Çalışkuşu ile Gelen Şöhret.....	11
1.2.3. Olgunluk Dönemi: Bireysel Tutkulardan Toplumsal Sorunlara Geçiş	16
1.3. Eserleri.....	21
1.3.1. Romanları.....	21
1.3.2. Hikâye Kitapları.....	26
1.3.3. Tiyatro Eserleri.....	27
1.3.4. Gezi Yazıları.....	29
1.3.5. Çeşitli Kitapları.....	29
1.3.6. Çeviri ve Uyarlamaları.....	30
1.3.7. Çeşitli Tercüme Eserleri.....	32

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ROMANLARDA YAPI VE İZLEK.....	34
2.1.1.Harabelerin Çiçeği.....	34
2.1.1.1.Romanın Kimliği.....	34
2.1.1.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	34
2.1.1.3.Olay Örgüsü.....	35
2.1.1.4.Zaman.....	37
2.1.1.5.Mekan.....	39
2.1.1.5.1.Çevresel Mekan.....	39
2.1.1.5.2.Olgusal Mekanlar.....	40
2.1.1.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	40
2.1.1.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	42
2.1.1.6.Şahıs Kadrosu.....	44
2.1.1.6.1.Başkişi.....	44

2.1.1.6.2.Norm Karakterler.....	46
2.1.1.6.3.Kart Karakterler.....	47
2.1.1.6.4.Fon Karakterler.....	48
2.1.1.7.İzleksel Kurgu.....	49
2.1.1.7.1.Yalıtılmışlık.....	50
2.1.1.7.2.Kendini Gerçekleştirme.....	51
2.1.1.7.3.Kaçış ve Yalnızlık.....	53
2.1.1.7.4.Sev(il)mek İhtiyacı.....	54
2.1.2. Gizli El.....	56
2.1.2.1.Romanın Kimliği.....	56
2.1.2.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	56
2.1.2.3.Olay Örgüsü.....	57
2.1.2.4.Zaman.....	59
2.1.2.5.Mekan.....	60
2.1.2.5.1.Çevresel Mekan.....	60
2.1.2.5.2.Olgusal Mekanlar.....	60
2.1.2.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	60
2.1.2.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	62
2.1.2.6.Şahıs Kadrosu.....	63
2.1.2.6.1.Başkişi.....	63
2.1.2.6.2.Norm Karakterler.....	65
2.1.2.6.3.Kart Karakterler.....	66
2.1.2.6.4.Fon Karakterler.....	68
2.1.2.7. İzleksel Kurgu.....	68
2.1.2.7. 1.Yabancılaşma.....	69
2.1.2.7. 2.Sömürü.....	73
2.1.2.7. 3.Narsisizm.....	74
2.1.2.7. 4. Sevgi.....	75
2.1.3. Çalıkuşu.....	75
2.1.3.1. Romanın Kimliği.....	77
2.1.3.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	77
2.1.3.3.Olay Örgüsü.....	79
2.1.3.4. Zaman.....	83
2.1.3.5. Mekân.....	86
2.1.3.5.1.Çevresel Mekan.....	86
2.1.3.5.2.Olgusal Mekanlar.....	86
2.1.3.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	86
2.1.3.5.2.2. Açık ve Geniş Mekanlar	89
2.1.3.6.Şahıs Kadrosu.....	91
2.1.3.6.1.Başkişi.....	91
2.1.3.6.2.Norm Karakterler.....	94
2.1.3.6.3.Kart Karakterler.....	97
2.1.3.6.4.Fon Karakterler.....	99
2.1.3.7.İzleksel Kurgu.....	101
2.1.3.7.1.Aşk.....	102
2.1.3.7.2.Kendini Gerçekleştirme.....	105
2.1.3.7.3.Kaçış.....	107
2.1.3.7.4.Bürokratik Çürüme.....	109
2.1.3.7.5.Narsisizm.....	112

2.1.4. Damga.....	114
2.1.4.1.Romanın Kimliği.....	114
2.1.4.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	114
2.1.4.3.Olay Örgüsü.....	115
2.1.4.4.Zaman.....	119
2.1.4.5.Mekân.....	121
2.1.4.5.1.Çevresel Mekan.....	121
2.1.4.5.2.Olgusal Mekanlar.....	122
2.1.4.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	122
2.1.4.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	123
2.1.4.6.Şahıs Kadrosu.....	125
2.1.4.6.1.Başkişi.....	125
2.1.4.6.2.Norm Karakterler.....	126
2.1.4.6.3.Kart Karakterler.....	127
2.1.4.6.4.Fon Karakterler.....	128
2.1.4.7.İzleksel Kurgu.....	129
2.1.4.7.1.Aşk.....	129
2.1.4.7.2.Yalıtılmışlık.....	132
2.1.4.7.3.Sömürü.....	133
2.1.4.7.4.Başkaldırı.....	135
2.1.5. Dudaktan Kalbe.....	137
2.1.5.1.Romanın Kimliği.....	137
2.1.5.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	137
2.1.5.3.Olay Örgüsü.....	138
2.1.5.4.Zaman.....	142
2.1.5.5.Mekan.....	144
2.1.5.5.1.Çevresel Mekan.....	144
2.1.5.5.2.Olgusal Mekanlar.....	145
2.1.5.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	145
2.1.5.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar.....	147
2.1.5.6.Şahıs Kadrosu.....	149
2.1.5.6.1.Başkişi.....	149
2.1.5.6.2.Norm Karakterler.....	151
2.1.5.6.3.Kart Karakterler.....	152
2.1.5.6.4.Fon Karakterler.....	154
2.1.5.7.İzleksel Kurgu.....	155
2.1.5.7.1.Aşk.....	156
2.1.5.7.2.Yabancılaşma.....	159
2.1.5.7.3.Sömürü.....	161
2.1.5.7.4.Kaçış.....	162
2.1.6. Akşam Güneşi.....	164
2.1.6.1. Romanın Kimliği.....	164
2.1.6.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	164
2.1.6.3.Olay Örgüsü.....	165
2.1.6.4.Zaman.....	168
2.1.6.5.Mekan.....	169
2.1.6.5.1.Çevresel Mekan.....	169
2.1.6.5.2. Olgusal Mekanlar.....	170
2.1.6.5.2. 1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	170
2.1.6.5.2.2. Açık ve Geniş Mekanlar	172

2.1.6.6. Şahıs Kadrosu.....	173
2.1.6.6.1. Başkişi.....	173
2.1.6.6. 2.Norm Karakterler.....	175
2.1.6.6. 3.Kart Karakterler.....	176
2.1.6.6. 4.Fon Karakterler.....	178
2.1.6.7. İzleksel Kurgu.....	179
2.1.6.7.1.Aşk.....	179
2.1.6.7.2.Kaçış.....	182
2.1.6.7.3.Geçmişe Özlem.....	183
2.1.6.7.4.Fedakârlık.....	184
2.1.7. Bir Kadın Düşmanı.....	186
2.1.7.1.Romanın Kimliği.....	186
2.1.7.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	186
2.1.7.3.Olay Örgüsü.....	188
2.1.7.4.Zaman.....	189
2.1.7.5. Mekan.....	191
2.1.7.5.1. Çevresel Mekan.....	191
2.1.7.5. 2.Olgusal Mekanlar.....	191
2.1.7.5. 2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	191
2.1.7.5. 2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	192
2.1.7.6. Şahıs Kadrosu.....	193
2.1.7.6.1.Başkişi.....	193
2.1.7.6.2.Norm Karakterler.....	196
2.1.7.6.3.Kart Karakterler.....	198
2.1.7.6.4.Fon Karakterler.....	199
2.1.7.7. İzleksel Kurgu.....	200
2.1.7.7.1.Yalıtılmışlık.....	200
2.1.7.7.2.Narsisizm.....	202
2.1.7.7.3.Yalnızlık.....	203
2.1.7.7.4.Kaçış.....	205
2.1.7.7.5.Aşk.....	206
2.1.8.Yeşil Gece.....	209
2.1.8.1. Romanın Kimliği.....	209
2.1.8.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	209
2.1.8.3.Olay Örgüsü.....	211
2.1.8.4.Zaman.....	214
2.1.8.5.Mekan.....	216
2.1.8.5.1.Çevresel Mekan.....	216
2.1.8.5.2.Olgusal Mekanlar.....	216
2.1.8.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	216
2.1.8.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	219
2.1.8.6.Şahıs Kadrosu.....	220
2.1.8.6.1.Başkişi.....	220
2.1.8.6.2.Norm Karakterler.....	223
2.1.8.6.3.Kart Karakterler.....	224
2.1.8.6.4.Fon Karakterler.....	225
2.1.8.7. İzleksel Kurgu.....	226
2.1.8.7. 1.Başkaldırı ve Uyanış.....	226
2.1.8.7. 2.Kendini Gerçekleştirme.....	227
2.1.8.7. 3.Sömürü.....	230

2.1.8.7. 4.Yozlaşma/Çürüme.....	232
2.1.8.7. 5.Sosyal Adaletsizlik.....	236
2.1.9.Acımak.....	237
2.1.9.1.Romanın Kimliği.....	237
2.1.9.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	237
2.1.9.3. Olay Örgüsü.....	239
2.1.9.4.Zaman.....	243
2.1.9.5.Mekan.....	246
2.1.9.5.1.Çevresel Mekan.....	246
2.1.9.5.2.Olgusal Mekanlar.....	246
2.1.9.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	246
2.1.9.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	249
2.1.9.6. Şahıs Kadrosu.....	251
2.1.9.6.1. Başkişi.....	251
2.1.9.6. 2.Norm Karakterler.....	252
2.1.9.6. 3.Kart Karakterler.....	254
2.1.9.6. 4.Fon Karakterler.....	255
2.1.9.7. İzleksel Kurgu.....	256
2.1.9.7. 1.Kendini Gerçekleştirme.....	256
2.1.9.7. 2.Yozlaşma/Çürüme.....	258
2.1.9.7. 3.Sömürü.....	260
2.1.9.7. 4.Kaçış.....	261
2.1.9.7. 5.Sevgi.....	262
2.1.10. Yaprak Dökümü.....	264
2.1.10.1.Romanın Kimliği.....	264
2.1.10.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	264
2.1.10.3.Olay Örgüsü.....	266
2.1.10.4.Zaman.....	268
2.1.10.5.Mekan.....	270
2.1.10.5.1.Çevresel Mekan.....	270
2.1.10.5.2.Olgusal Mekanlar.....	271
2.1.10.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	271
2.1.10.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	274
2.1.10.6.Şahıs Kadrosu.....	276
2.1.10.6.1.Başkişi.....	276
2.1.10.6.2.Norm Karakterler.....	278
2.1.10.6.3.Kart Karakterler.....	280
2.1.10.6.4.Fon Karakterler.....	281
2.1.10.7.İzleksel Kurgu.....	283
2.1.10.7.1.Yabancılaşma.....	283
2.1.10.7.2.Kültürel Çözülme.....	285
2.1.10.7.3.Erk Sorunu ve Güven Yitimi.....	289
2.1.10.7.4.Sömürü.....	291
2.1.10.7.5.Kaçış.....	293
2.1.11. Kızılçık Dalları.....	295
2.1.11.1. Romanın Kimliği.....	295
2.1.11.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	295
2.1.11.3.Olay Örgüsü.....	296
2.1.11.4.Zaman.....	299

2.1.11.5.Mekan.....	301
2.1.11.5.1.Çevresel Mekan.....	301
2.1.11.5.2.Olgusal Mekanlar.....	301
2.1.11.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	301
2.1.11.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar.....	302
2.1.11.6.Şahıs Kadrosu.....	304
2.1.11.6.1.Başkişi.....	304
2.1.11.6.2.Norm Karakterler.....	305
2.1.11.6.3.Kart Karakterler.....	307
2.1.11.6.4.Fon Karakterler.....	308
2.1.11.7.İzleksel Kurgu.....	310
2.1.11.7.1.Sınıf Çatışması.....	310
2.1.11.7.2.Sömürü/ Ötekileşti(il)me.....	313
2.1.11.7.3.Kendini Gerçekleştirme ve Başkaldırı.....	315
2.1.11.7.4.Sadakat (Bağlılık)	318
2.1.12. Gökyüzü.....	319
2.1.12.1. Romanın Kimliği.....	319
2.1.12.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	319
2.1.12.3.Olay Örgüsü.....	321
2.1.12.4.Zaman.....	324
2.1.12.5. Mekan.....	327
2.1.12.5. 1.Çevresel Mekan.....	327
2.1.12.5. 2.Olgusal Mekanlar.....	327
2.1.12.5. 2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	327
2.1.12.5. 2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	330
2.1.12.6. Şahıs Kadrosu.....	330
2.1.12.6. 1.Başkişi.....	330
2.1.12.6.2. Norm Karakterler.....	333
2.1.12.6.3. Kart Karakterler.....	335
2.1.12.6.4. Fon Karakterler.....	337
2.1.12.7. İzleksel Kurgu.....	338
2.1.12.7.1. Varoluş Sorunu.....	338
2.1.12.7.2. İnanmak İhtiyacı/ Ölüm Korkusu.....	341
2.1.12.7.3. Yalnızlık.....	343
2.1.13. Eski Hastalık.....	345
2.1.13.1. Romanın Kimliği.....	345
2.1.13.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	345
2.1.13.3.Olay Örgüsü.....	346
2.1.13.4.Zaman.....	349
2.1.13.5.Mekan.....	352
2.1.13.5.1.Çevresel Mekan.....	352
2.1.13.5.2.Olgusal Mekanlar.....	352
2.1.13.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	352
2.1.13.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar	354
2.1.13.6.Şahıs Kadrosu.....	356
2.1.13.6.1.Başkişi.....	356
2.1.13.6.2.Norm Karakterler.....	359
2.1.13.6.3.Kart Karakterler.....	361
2.1.13.6.4.Fon Karakterler.....	362
2.1.13.7.İzleksel Kurgu.....	363

2.1.13.7.1.Aşk.....	363
2.1.13.7.2.Narsisizm.....	366
2.1.13.7.3.Yabancılaşma.....	368
2.1.14.Ateş Gecesi.....	371
2.1.14.1.Romanın Kimliği.....	371
2.1.14.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	371
2.1.14.3.Olay Örgüsü.....	373
2.1.14.4.Zaman.....	376
2.1.14.5.Mekan.....	378
2.1.14.5.1.Çevresel Mekan.....	378
2.1.14.5.2.Olgusal Mekanlar.....	378
2.1.14.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	378
2.1.14.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar.....	381
2.1.14.6.Şahıs Kadrosu.....	382
2.1.14.6.1.Başkişi.....	382
2.1.14.6.2.Norm Karakterler.....	385
2.1.14.6.3.Kart Karakterler.....	387
2.1.14.6.4.Fon Karakterler.....	388
2.1.14.7.İzleksel Kurgu.....	389
2.1.14.7.1.Aşk.....	389
2.1.14.7.2.Kendini Gerçekleştirme/ Özgürlük.....	392
2.1.14.7.3. Kaçış.....	394
2.1.15. Değirmen.....	395
2.1.15.1. Romanın Kimliği.....	395
2.1.15.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	395
2.1.15.3.Olay Örgüsü.....	396
2.1.15.4.Zaman.....	399
2.1.15.5.Mekan.....	401
2.1.15.5.1.Çevresel Mekan.....	401
2.1.15.5.2.Olgusal Mekanlar.....	402
2.1.15.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	402
2.1.15.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar.....	403
2.1.15.6.Şahıs Kadrosu.....	404
2.1.15.6.1.Başkişi.....	404
2.1.15.6.2.Norm Karakterler.....	406
2.1.15.6.3.Kart Karakterler.....	408
2.1.15.6.4.Fon Karakterler.....	409
2.1.15.7.İzleksel Kurgu.....	409
2.1.15.7.1.Bürokratik Çürüme.....	410
2.1.15.7.2.Başkaldırı.....	413
2.1.15.7.3.Sosyal Adaletsizlik.....	415
2.1.16. Miskinler Tekkesi.....	417
2.1.16.1. Romanın Kimliği.....	417
2.1.16.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	417
2.1.16.3.Olay Örgüsü.....	418
2.1.16.4.Zaman.....	421
2.1.16.5.Mekan.....	422
2.1.16.5.1.Çevresel Mekan.....	422

2.1.16.5.2.Olgusal Mekanlar.....	423
2.1.16.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	423
2.1.16.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar.....	424
2.1.16.6.Şahıs Kadrosu.....	427
2.1.16.6.1.Başkişi.....	427
2.1.16.6.2.Norm Karakterler.....	428
2.1.16.6.3.Kart Karakterler.....	429
2.1.16.6.4.Fon Karakterler.....	430
2.1.16.7.İzleksel Kurgu.....	432
2.1.16.7.1.Yabancılaşma.....	432
2.1.16.7.2.Kendine Dönüş/ Kendisi Olma.....	434
2.1.16.7.3.Yozlaşma/ Çürüme.....	436
2.1.16.7.4. Sömürü.....	437
2.1.17. Kavak Yelleri.....	439
2.1.17.1.Romanın Kimliği.....	439
2.1.17.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	439
2.1.17.3.Olay Örgüsü.....	440
2.1.17.4. Zaman.....	443
2.1.17.5. Mekan.....	446
2.1.17.5.1. Çevresel Mekan.....	446
2.1.17.5.2. Olgusal Mekanlar.....	447
2.1.17.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	447
2.1.17.5.2.2. Açık ve Geniş Mekanlar.....	449
2.1.17.6. Şahıs Kadrosu.....	451
2.1.17.6.1. Başkişi.....	451
2.1.17.6.2. Norm Karakterler.....	454
2.1.17.6.3. Kart Karakterler.....	456
2.1.17.6.4. Fon Karakterler.....	457
2.1.17.7. İzleksel Kurgu.....	458
2.1.17.7.1. Aidiyet Sorunu.....	459
2.1.17.7.2. Kendini Gerçekleştirme.....	463
2.1.17.7.3. Yalnızlık ve Kaçış.....	464
2.1.17.7.4. Aşk.....	466
2.1.18. Kan Davası.....	467
2.1.18.1.Romanın Kimliği.....	467
2.1.18.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	467
2.1.18.3.Olay Örgüsü.....	469
2.1.18.4.Zaman.....	472
2.1.18.5.Mekan.....	474
2.1.18.5.1.Çevresel Mekan.....	474
2.1.18.5.2.Olgusal Mekanlar.....	475
2.1.18.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	475
2.1.18.5.2.2.Açık ve Geniş Mekanlar.....	477
2.1.18.6.Şahıs Kadrosu.....	479
2.1.18.6.1.Başkişi.....	479
2.1.18.6.2.Norm Karakterler.....	482
2.1.18.6.3.Kart Karakterler.....	484
2.1.18.6.4.Fon Karakterler.....	486
2.1.18.7.İzleksel Kurgu.....	487
2.1.18.7.1.Arayış ve Kendini Gerçekleştirme.....	487

2.1.18.7.2.Kurban etme-edilme/ (...) için Ölmek.....	489
2.1.18.7.3.Sosyal Adaletsizlik.....	491
2.1.18.7.4.Yalnızlık ve Kaçış.....	494
2.1.19. Son Sığınak.....	495
2.1.19.1.Romanın Kimliği.....	495
2.1.19.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	495
2.1.19.3.Olay Örgüsü.....	497
2.1.19.4.Zaman.....	500
2.1.19.5. Mekan.....	502
2.1.19.5.1. Çevresel Mekan.....	502
2.1.19.5.2. Olgusal Mekanlar.....	503
2.1.19.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekanlar.....	503
2.1.19.5.2.2. Açık ve Geniş Mekanlar	505
2.1.19.6. Şahıs Kadrosu.....	506
2.1.19.6.1. Başkişi.....	506
2.1.19.6.2. Norm Karakterler.....	508
2.1.19.6.3. Kart Karakterler.....	510
2.1.19.6.4. Fon Karakterler.....	512
2.1.19.7. İzleksel Kurgu.....	513
2.1.19.7.1. Kendini Gerçekleştirme.....	513
2.1.19.7.2. Kaçış.....	516
2.1.19.7.3. Yoksulluk.....	518
2.1.19.7.4. Yalnızlık/ Yaşama Tutunma Arzusu.....	519
2.2. Romanlarda Ortak Yapı.....	520
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN ROMANLARDA DİL VE ÜSLUP.....	524
3.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri.....	524
3.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri.....	531
3.3. Romanlarda Sözdizimi.....	535
SONUÇ.....	542
KAYNAKLAR.....	546
1.Reşat Nuri Güntekin Kaynakçası.....	546
1.1.Kitaplar.....	546
1.2.Tezler (Yüksek Lisans ve Doktora).....	546
1.3.Makaleler.....	547
2. Genel Kaynaklar.....	553
2.1.Genel Kitaplar.....	553
2.2. Genel Makaleler.....	557
ÖZGEÇMİŞ	

ÖN SÖZ

Yaşam, insana bireysel arzularıyla birlikte kendilik dünyasını oluşturma olanağı sunar. Bu arzular yeteneklerle buluştuğu anda ise sanatçı duyuşu ve algısı doğar. Her büyük sanatçı kendilik değerlerini kuran/oluşturan sosyal çevre ile birlikte eserlerini oluşturur. Bu oluşum süreci ne tam anlamıyla yalıtık ne de toplumla iç içe gerçekleşir.

Türk edebiyatının geçiş dönemi olarak nitelendirilen İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinde yazın dünyasına giren Reşat Nuri Güntekin, kendilik değerlerini büyük bir sosyal devinim yaşayan ülke şartlarında olgunlaştırır. Babasının doğu ve batı kaynaklarıyla donanmış zengin kütüphanesi ve halk kültürüyle beslenen Güntekin, verimli bir yazarlık dönemine tiyatro yazılarıyla adım atar. Yine tiyatroya olan tutkusuyla ve 1918’de yazdığı Çalıkuşu’nun (İstanbul Kızı) adlı oyunun sahnede oynanamayacağının anlaşılması üzerine romana dönüştürülmesiyle Türk romanı büyük bir eserle tanışma olanağı bulur.

Reşat Nuri’nin Harabelerin Çiçeği ile başlayıp Son Sığınak’a kadar devam eden roman macerasında yazdığı on dokuz roman ile Türk edebiyatına büyük katkı sağlar. Özellikle Halit Ziya’nın romanları ve Fransız natüralizmini okuyan ve benimseyen Güntekin, sanat anlayışını bu etkilerden hareketle oluşturur. Reşat Nuri’nin ilk dönem romanlarından Yaprak Dökümü’ne kadar olan süreç romanlarının acemilik dönemi olarak, Yaprak Dökümü’nden sonra kaleme aldığı romanları ise olgunluk dönemi eserleri olarak görülebilir. İlk dönem eserlerinde daha çok romantik-realist bir çizgide olan Güntekin, olgunluk dönemi eserlerinde eleştirel gerçekçi bir çizgiye kayar.

Üç ana bölümden olan çalışmamızın temelini oluşturan Reşat Nuri Güntekin’in romancılığını incelemekten önce ilk bölümde Hayatı, Edebi kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verdik. Bu bölümde hayatı daha önceki kaynaklardan farklı olarak gün ışığına çıkmamış belgeler ışığında yeniden yorumlandı. Edebi kişiliği, romanlarının ışığı çerçevesinde ele alındı. Reşat Nuri’nin eserlerinin tümü ise ilk basım yılı ve son basım yıllarına kadar ayrıntılı olarak verildi.

Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında yapı ve izlek bölümünde ise on dokuz romanı ayrı ayrı incelendi. Bu incelemelerde Reşat Nuri’nin romanları yazılış sırasına göre, tarihsel bir bütünlük gözetilerek ve farklı kaynaklarla desteklenerek çözümlendi.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Reşat Nuri'nin romanları dil ve üslup bakımından değerlendirildi. Her romanın on sayfasında bir cümle ve sözcük taraması yapılarak Reşat Nuri'nin romanlarındaki dil kullanımının anlatı içerisindeki işlevi belirlendi.

Çalışmanın sonunda ise Reşat Nuri Güntekin ile ilgili yazılan kitap ve makaleleri ayrı bir kaynakça olarak ekledik.

Uzun bir çalışma sürecinden sonra ortaya çıkan bu çalışmanın ilk mimarı olan Prof. Dr. Şerif AKTAŞ'a beni böyle bir çalışmaya yönlendirdiği için minnettarım. Akademik yaşama adım attığım ilk günden beri bir "sis çanı" gibi yönümü belirleyen ve çalışmalarımın her noktasında akli, sezgisi, bilgisi ve yüreğiyle beni destekleyen hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Olumlu katkılarıyla beni yüreklendirerek çalışmanın her satırında emeği olan Dr. Mutlu DEVECİ'ye ayrıca teşekkür ediyorum. Reşat Nuri Güntekin ile ilgili çalışmaya başladığım ilk günlerden itibaren tanıştığım Ela GÜNTEKİN'e elindeki tüm belgeleri esirgmeden bizimle paylaştığı ve bu belgeleri kitaplaştırmada yardımcı olduğu için; İnkılâp Yayınları'ndan Şafak BARIŞ'a Reşat Nuri'nin eserleriyle ilgili uzun süreli paylaşımımız için, kardeşim Beyhan KANTER'e bilgisayar ve düzelti işlerinde yardım ettiği için ve eşim Aysun ile kızım Sena'ya kendilerinden çaldığım zamanlar için ayrı ayrı teşekkür ederim.

Elazığ- 2008

M. Fatih KANTER

KISALTMALAR

Ank: Ankara

Bs.: Basım

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

İst.: İstanbul

Haz.: Hazırlayan

S.: Sayı

s.: Sayfa:

Ünv.: Üniversitesi

Yay.: Yayınları

YKY.: Yapı Kredi Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

1.REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN YAŞAMI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. Yaşamı

1.1.1. Ailesi

Reşat Nuri'nin babası Hacı Nuri Bey, İstanbullu eski ailelerinden olan Çubukçuzadeler'dendir. Bu ailenin atalarının, Yeniçeri *yorgancı ortalari* ile ilgisi bulunmaktadır ve Nuri Bey'in dedesi o *ortanın* ağasıdır. Yeniçeri Ocağı kapatıldığı sıralarda yaşlı olduğu için emekliye ayrılan Nuri Bey'in dedesi bu durumdan zarar görmez. Küçük yaşlarda babasız kalan Nuri Bey dayısı Miralay Asım Bey tarafından büyütülür. Nuri Bey'in dayısı onu Askerî Tıbbiye'ye yazdırıp askeri doktor olmasını sağlar.

Reşat Nuri'nin İbrahim Nuri Bey, fazla konuşkan birisi olmayan bir askeri doktordur. Konakta kendi odasına çekilerek Fransızca kitaplar okur. Konağın nüfusu kalabalık olmasına rağmen bu kalabalıktan özellikle kaçınan Nuri Bey, hacca gittiği için konak halkı tarafından Hacı Nuri Bey olarak çağrılır ve sözlerine itibar gösterilir. Babasının bu tavırlarından etkilenen Reşat Nuri Güntekin de başkalarının yanında çok hareketli bir çocuk olmasına rağmen babasının yanında daima sessiz bir şekilde durur. Bu sessizlik babasından korktuğundan değil ona karşı duyduğu saygıdan ileri gelir. Reşat Nuri Güntekin'in önünde örnek bir baba modeli oluşturan İbrahim Nuri Bey'in tavırları, bilgisi, edebi zevki, eğlence anlayışı onun ilerideki yaşamını şekillendirmede etkin bir rol oynar. (Ünaydın, 2002: 146–147).

İstanbul'un eski ailelerinden olan Reşat Nuri Güntekin'in annesinin babası olan Yaver Paşa ise, Mengene Ağasının kızı Ayşe Hanım ile evlenerek Mengene ailesine damat olarak girer. Tarihi bir kişiliği olan Yaver Paşa, Çerkez olarak bilinmesine karşın, Ruşen Eşref onun aslında Kabartay Türklerinden olduğunu belirtir. (Ünaydın, 2002: 118) Yaver Paşa'nın eşi ve Reşat Nuri'nin anneannesi Ayşe Hanım ise şu şekilde anlatılır: “*Uzunca boylu, esmer yüzlü; ağarmış saçları hotoz gibi gayet ince bir güzel yemeniyle daima bağlı; şahin gibi parlak ve keskin bakışlı; az konuşur, kendini saydirmasını bilir bir evvel zaman hanımefendisiydi. Onun yanına en kolay girmek imtiyazı yaşa ve sevgiye göre bir sıralama gözetilirse en başta üç kişisindi. Mertebe*

itibariyle kendine en yakın tuttuğu büyük kızı Hüsnîye Hanım; birinci erkek torunu Refet Bey ve ikinci erkek torunu Reşat Bey...” (Ünaydın, 2002: 155)

Yazarın babasının soyu hakkında sınırlı bilgiler olmasına rağmen annesi Lütfiye Hanım hakkında daha geniş bilgiler bulunmaktadır. Bunda en önemli pay tabii ki Reşat Nuri'nin teyzezadesi Ruşen Eşref'in hatıralarıdır. Reşat Nuri'nin annesi Lütfiye Hanım Yaver Paşa'nın üçüncü kızıdır. Ünaydın, Lütfiye teyzesi hakkında şu tespitleri yapmıştır: *“Esasen kardeşlerin umumiyetle en beğenilerek anılanı babanın annesi idi, en zekisi en okuryazarı o idi. (...) Nazik konuşmasından, tatlı tatlı anlatmasından, kitaba ötekilerden daha çok düşkün ve her şeye akli erer olmasından, aile arasında ona “Lütfiye Hanımefendi: Kâtibe Hanımefendi” derlerdi.(...) Lütfiye teyzem, pek güzel de kanun çalardı, makam bilirdi. Onun bir de eski şarkılardan bir cönk kitabı olacaktır. Son zamanlarına kadar elinde görürdüm. Değerli bir derleme idi o.” (Ünaydın, 2002: 101)*

Reşat Nuri Güntekin'in bir de Reşide isimli bir kız kardeşi vardır. Kız kardeşi oldukça neşeli ve ele avuca sığmayan biridir. Fakat o, genç yaşta yakalandığı hastalığa yenik düşerek gözlerini hayata kapar.

1.1.2. Doğumu ve Çocukluk Yılları

Reşat Nuri Güntekin'in doğum tarihi nüfus kayıt bilgilerinde 1892 yılı olarak geçmektedir. Bu tarih, Reşat Nuri hakkında yazılan kaynaklarda farklılık arz eder. Reşat Nuri Güntekin'in doğum tarihini; Olcay Öner toy 1893 (Öner toy, 1991:11), Murad Uraz, 1892 (Uraz,?: 3), Türkan Poyraz- Muazzez Albek ise yazarın emeklilik tarihi olan 12 Mayıs 1954 yılını göz önünde tutarak 12 Mayıs 1889 olarak belirlerken (Poyraz- Albek,1957: 3), Hilmi Yücebaş, Birol Emil, İbrahim Zeki Burdurlu ve Muzaffer Uyguner 26 Kasım 1889 olarak belirtmişlerdir. Yücebaş, Emil ve Uyguner'in dayanak aldıkları nokta, Reşat Nuri'nin teyzezadesi Ruşen Eşref Ünaydın'ın hatıralarında belirttiği, bir resmin arkasına Ruşen Eşref'in amcası, Reşat Nuri'nin eniştesi Tevfik Bey tarafından yazılan doğum tarihleridir:

“Bu kayda göre baban “Reşat Bey bin Nuri, târîh-i vilâdet: 13 Teşrinisani 305”, yani bugünkü anlamla 26 Kasım 1889. “Mehmet Ruşen Bey bin Eşref, târîh-i vilâdet: 5 Mart 308” yani 18 Mart 1892'dir. Bu her iki doğuş tarihinin altına da aynı dikkatle fotoğraf tarihi “7 Ağustos 308” kaydı konmuştur. Yani 22 Ağustos 1892. Şu

halde bu resim çekildiği gün baban üç yaşında ben altı aylığım. Demek ki aramızda iki buçuk yaş fark var.” (Ünaydın, 2002:89)

Reşat Nuri'nin doğum tarihinin Rumî tarihten miladiye çevirirken hata yapıldığını fark eden Cevdet Kudret: “Ünaydın, Rumî tarihi miladiye çevirirken küçük bir yanlışlık yapmış, Rumî güne 13 gün eklemiş; oysa, XIX. yüzyılda Rumî tarihlerin günlerini bulmak için, Rumî güne 13 değil 12 gün eklemek gerekir; bu bakımdan, Reşat Nuri'nin doğum gününün 25 Kasım 1889 olduğu anlaşılmaktadır” (Kudret, 1970: 256) şeklinde Ruşen Eşref'in hatasını düzeltir. Bu bilgiyi doğrulayan en önemli belge Adem Orakçı'nın hazırladığı yüksek lisans tezinde sunulur. Bu çalışmadaki tespitlere göre, Maarif Vekâleti'ndeki Memurun ve Ketebe Müstahdeminin Tescil Edilecek Terceme-i Hallerinin Tahririne Mahsus Varaka'da mevcuttur. Bu belgede şöyle bir soru vardır: “Mahal ve târih-i velâdet-i sene-i hicriyye ve ona müsadif sene-i mâliyenin mümkün mertebe şuhûr ve eyyamı tasrih olunarak gösterilmelidir. Yazarın bu soruya verdiği cevabı ise “Dersaadette Üsküdar'da Selimiye mahallesinde 1305 sene-i Rumiyesi Teşrin-i Sanisinin 13. günü tevellüt eyledim” şeklindedir. 19. yüzyılda Rumî tarihi miladiye çevirirken, Rumî güne 12 gün eklendiğinden yazarın doğum tarihi, 25.11.1889'a tekabül etmektedir. Kendi imzasını taşıyan bu resmi evrak, doğum tarihi konusundaki bazı tereddütleri ortadan kaldırmaktadır. (Orakçı, 1990:4) Bu bilgi ve belgelerden hareketle Reşat Nuri Güntekin'in doğum tarihinin **25 Kasım 1889** olduğu kesinleşmektedir.

Bu belge ile birlikte Maarif Teşkilatından alınan diğer belgelerde de Reşat Nuri ile ilgili bir başka gerçek açığa kavuşmaktadır ki o da asıl isminin Mehmet Reşat olduğudur. Güntekin, kendi ismi ile birlikte ailesinin de soy kütüğünü şu şekilde özetlemektedir:

“İsmim Mehmet Reşad, pederim Daire-i Umûr-î Sıhhiye üçüncü şubesine memur tabib binbaşılardan İbrahim Nuri Bey olup elyevm Çatalca Ordu-yu Hümayun'u sıhhiye müfettişliğinde bulunmaktadır. Pederim ve ben İstanbulluyuz, ailemiz serasker-i esbak Yaver Paşa sülalesine mensubdur, tâbiyyetimiz Osmanlıdır.” Bu belgenin yanı sıra Maarif Vekâletinden alınan “Maaş tahsisine ait tahkiki hüviyet ilmuhaberidir”, “Maarif Vekillliği Zat İşleri Müdürlüğünden alınan nüfus kayıt ve ikametgâh bilgileri”, “Milli Eğitim Vekâleti Başmüfettişliğinden ve Kültür Bakanlığı'ndan alınan Hizmet Cetveli”, Milli Eğitim Vekâleti ve Maarif Vekâletince bağlanacak emekli ve yetim maaşlarına

mahsus bordrolar da asıl adı Mehmet Reşat Güntekin, babasının adı ise İbrahim Nuri olarak geçmektedir. (Kanter, 2006: 14)

Reşat Nuri Güntekin, babasının memur olması dolayısıyla eğitimini çeşitli okullarda devam ettirmek zorunda kalır. İlk olarak Üsküdar'daki Selimiye Mahalle Mektebi'ne giden Reşat Nuri, kısa bir süre sonra babasının tayini nedeniyle Çanakkale'ye gider. Burada bir yıl süresince babası onu okula göndermez. Reşat Nuri Güntekin kendisi ile yapılan bir röportajda bu konuya açıklık getirir: *“Bilmiyorum neden? Vücudumu zayıf bulduğu için mi? Yoksa başka sebepten mi? Babam bir sene beni mektebe göndermedi. Açıklık bir bayırın üstünde olan evimizde alıkoydu, o sene müspet olarak, sapanla kuş vurmaya ve gaz tenekelerinden kayık yapmayı öğrendim. Bir de ders diye her gün “Tuhfe-i Vehbi”den dört mısra ezberletiyordu. Kendim hoca olduktan sonra bu biraz tuhaf hafızlığı bana şöyle izah etti: “Mânada müstakil olarak kulağının ve çenenin nazım âhengine alışmasını faydalı buluyorum.” Daha pek çok sonra hemen hemen öleceğine yakın da niçin o sene beni boş bıraktığını, âdeta bir genç çocuk saflığını itiraf eder gibi utanarak ve gülerek itiraf etti: O zaman Emile'i okuyormuş. Rousseau'nun Emile'e tatbik ettiği terbiye usulünü bana tatbik etmek istemiş...”* (Yücebaş, 1957:65)

Ardından Çanakkale'de bir mahalle mektebi olan Mekteb-i İptidaiye'ye devam ederek 1900 yılında ilköğrenimini tamamlar. İptidaiye'ye Tıflı Camii yanında halk arasındaki tabiriyle “Tahtalı Hoca Mektebi”nde başlamış, daha sonra “Kal'a-i Sultaniye Mekteb-i İdadisi”nde devam etmiştir. Orta öğreniminin ilk bir buçuk yılını Mekteb-i İdadi'de okuduktan sonra bir yıl Galatasaray Sultanisine devam eder ve ardından İzmir'deki Sen Josef Frerler Fransız Mektebine girer. Bu yıllarda “İstanbul Darülfünun Edebiyat Şubesinin” müsabakasını kazanır ve Frerler Mektebinden 1324 (1908) yılında tasdikname alarak buraya başlar. 1912 yılında İstanbul Edebiyat Fakültesinden mezun olur.

1.1.3. Öğretmenlik Yılları, Evlilik ve Anadolu Macerasının Başlangıcı: Müfettişlik Yılları

Reşat Nuri, üniversiteden mezun olduktan sonra 1913 yılında Bursa Sultanisi Orta Kısım Fransızca Öğretmenliği görevine atanır. İlk görevi bir yıl 28 gün süren yazar, bu görevinin ardından sırasıyla: İstanbul Beşiktaş İttihat ve Terakki Mektebi Fransızca ve Türkçe Kitabet Muallimliği (1915), Fatih Vakıf Mektebi Müdür ve Birinci

Muallimlik (1915-1917), Akşemsettin Mektebi Müdürlüğü (1917-1918), Feneryolu Murad-ı Hâmis Mektebi Müdürlüğü (1918), Gazi Osmanpaşa Mektebi Müdürlüğü ve Baş Muallimliği (1918-1919), Vefa Sultanisi Türkçe Muallimliği (1919-1923), İstanbul Erkek Lisesi Türkçe Muallimliği (1923), Çamlıca Kız Lisesi Fen Terbiyesi Muallimliği (1923-1924), Erenköy Kız Lisesi Edebiyat Muallimliği (1924-1929) görevlerinde bulunur. Bazı kaynaklarda Reşat Nuri'nin Kabataş ve Galatasaray Liselerinde çalıştığı yazılı olmasına karşın Kültür Bakanlığı'ndan alınan Hizmet Cetvelinde bu görevlere ait bilgiye rastlanmamıştır.

Reşat Nuri Güntekin, Erenköy Kız Lisesi'nde öğretmenlik yaptığı yıllarda öğrencisi olan Hadiye Hanım'ı tanır ve ona büyük bir sevgi ile bağlanarak mutlu bir evliliğin temellerini atar. Hadiye Güntekin, kendisi ile yapılan bir röportajda bu tanışmanın ve evliliğin başlangıcını şu şekilde aktarır: *“Dokuzuncu sınıfta talebeydim. Her yılsonunda bir müsamere düzenlenirdi. Mektep, kendisinden bir piyes yazmasını rica etmiş. O da “Eski Borç”u yazmış. Bu piyeste başroldeki “Lâmia”yı oynamak için idare tarafından kendisine kabiliyetli talebelerin listesi verilmiş. İlk denemeden sonra beni seçti. Tabii, mektepte bir kıyamettir koptu. Çünkü bu rolü herkes almak istiyordu. Bundan sonra sık sık provalar başladı. Aksi gibi imtihan zamanı... Bir taraftan dersler bir tarftan provalar beni hakikaten bunaltıyordu. İşte bu provalar sırasında bana meyli olduğunu hissettim. Şaşırdım hatta korktum... Ama çok da iftihar ettim. Nihayet provalar bitti ve pek güzel bir müsamere oldu. O zamanlar alafranga musiki ile meşgul oluyor ve şan dersleri alıyordum. Bir iki repertuarım oldu. Velhasıl sonunda hem gelen misafirleri memnun ettim, hem hocamın gönlünü fethettim. Böylece, iki başarı oldu. Bundan sonra üç yıl ayrı kaldık ve ben mektebi bitirince evlendik.”* (Sertoğlu, ?, 22)

Reşat Nuri Güntekin, Hadiye Hanım'la tahminen 1927-1928 yıllarında evlenir. Güntekin'in, nişanlılık döneminde ona yazdığı mektuplarda 1927 yılında “Kıymetli talebem” şeklindeki hitaplar ve yine 1927 yılında yazdığı mektubunda nikah işlemlerinden söz ettiği görülür:

“Sevdiklerinizi sık sık görüyorum. Hepsi iyiler. Onlar da daima sizi düşünüyorlar Nikâh için beni çok haksız yere itham ediyorsunuz. Görüştüğümüz zaman izahat veririm. Ümit ederim ki zannettiğiniz kadar kabahatli olmadığımı teslim edersiniz.

Beybabanıza mektup yazmış, nikâh muamelesi hakkındaki emirlerini sormuştum. Henüz bir cevap alamadım. Kendilerinden sabırsızlıkla haber bekliyorum. Manisa'yu

nedense pek severim. Pek yakında tekrar oraya gelmek için öyle sabırsızlanıyorum ki...”

Hadiye Hanım da bir başka doktor babanın kızı olarak ve Reşat Nuri’den yirmi yıl sonra dünyaya gelir. Hadiye Güntekin’in çocukluğu, dedesinin Şehzadebaşı’ndaki konağında geçmiş, daha sonraki yıllarda Çamlıca Ortaokulu’nda ve Erenköy Kız Lisesi’nde öğrenim görmüştür. (Güngör, 2002: 72)

Reşat Nuri ve Hadiye Hanım evlendikleri sırada Reşat Nuri’nin babası ve annesi hayattadırlar. Yıllar sonra Reşat Nuri’nin ölümünün ardından eşi Hadiye Güntekin ve kızı Elâ Güntekin’e maaş bağlanması için verilen resmi bir belgede, babası Nuri Bey’in 1929 yılında, annesi Lütfiye Hanım’ın ise 1939 yılında vefat ettikleri kayıtlıdır.

Reşat Nuri Güntekin’in eşi Hadiye Güntekin, 1908 yılında İstanbul’da doğar. Babasının adı Mehmet Tevfik, annesinin adı Fatma Şadiye’dir. Reşat Nuri ve Hadiye Güntekin çiftinin 1933 yılında bir erkek çocukları olmuş fakat bu çocuk hayatını kaybetmiştir. Aksel adını verdikleri bu çocuk hakkındaki bilgiyi Reşat Nuri’nin eşi Hadiye Hanım’a yazdığı mektubundan öğrenmekteyiz:

“Senin hastalığın bana çocuğu unutturmuştu. Ne yalan söyleyeyim sen kurtulduğun için bunu biraz hoş bile bulmuştum. Fakat “bu çocuk gibi mavi gözlü... Küçücük mavi gözlü oğlumuz beni ve seni birdenbire mavi gözlü çocuğumuzu kaybetmiş bir ana ve baba haline getiriyordu. Yüreğimin başı öyle bir sızlayış sızladı ki. Demek ki artık sana karşı vaziyetim de değişiyor. Yalnız artık kocan, hayat arkadaşın değilim. Çocuğunun babasıyım. Ama o ölmüş ne çıkar? Biz seninle ölmüş bir mavi gözlü bebeğin anası ve babasıyız. Görüyor musun bir sözün ben de ne büyük inkılâp yaptı. Artık çocuk istemek tövbe. İstediğim için mavi gözlü çocuk benim son çocuğum demektir. Aksel ismini artık sevdiklerimizin çocuklarına verebiliriz değil mi? Ben kendi hesabıma bu ismi bir romanımın kahramanına vermeye azmettim.” (Kanter, 2006: 23)

Hüzünlü bir dönem geçiren Reşat Nuri ve Hadiye Güntekin çiftinin, tek çocukları Elâ Güntekin ise 18.11.1941 yılında dünyaya gelir. Çiftin tek çocukları olan Elâ Güntekin, babasının kısa bir süre de olsa dert ortağı/ arkadaşı olur.

İstanbul’daki öğretmenlik yıllarının ardından Reşat Nuri Güntekin, 20 Mart 1929 tarihinde Dil Heyeti azalığı görevine getirilir. 25 Nisan 1931 tarihine kadar bu görevi sürdüren Güntekin, İkinci Sınıf Müfettişi Ahmet Aziz Bey’in İstanbul Âsar-ı

Atika ve Müzeler Müdürlüğüne atanmasıyla birlikte 12.04.1931 tarihli Cumhurbaşkanlığı onayıyla 26 Nisan 1931 yılında Maarif Vekâleti 2. sınıf müfettişliğine tayin edilir. Maarif müfettişi olarak yurdun çeşitli bölgelerindeki okulları teftişe çıkan Reşat Nuri bu görevinin ilk kısmını 9 Mart 1939 tarihine kadar devam ettirir. Müfettişlik yılları yazarın eserlerinin oluşum ve gelişim aşamasında önemli bir yer tutar. Zira Anadolu'yu yakından tanıma fırsatı bulan Güntekin, eserlerinde Anadolu'yu ve Anadolu insanını gerçekçi bir bakış açısıyla eserlerine yerleştirir.

1.1.4. Milletvekilliği, Milli Eğitim Ataşeliği, Emeklilik Yılları ve Ölümü

Reşat Nuri, Maarif müfettişliği yaptığı sıralarda, Maarif vekâletinde bulunan Hasan Ali Yücel'in ve Saffet Arıkan'ın tavsiye ve ısrarıyla milletvekili olmaya karar verir. Reşat Nuri bu durumu eşi Hadiye Hanım'a yazdığı mektubunda şu şekilde açıklar:

“Nihayet Hasan Ali ile baş başa kaldık. Ankara'ya gelebilmen için kendisine hasta olduğumu yazdım. Buna teessüf ettikten ve benim yorulacak bir insan olmadığımı söyledikten sonra kendiliğinden:

- Senin mebus olman lazım, dedi, istihnayı bırak. İki satırlık bir talepname yaz. Her vekile bir iki mebus istemek hakkını veriyoruz. Bizim Fırka cemiyet idaresinde seni tanımayan, takdir etmeyen, sevmeyen yok. Esasen sen müracaat etmezsen ben kendiliğimden müracaat edeceğim. Fakat bu daha hayırlı olur. Sen mebus olduktan sonra maarif, tiyatro vesaire işlerinde senden çok istifade ederiz. Birçok işler var ki senden başkasının yapamayacağını zaten söyleyip duruyorum Profesörlük vesaire gibi hususlar için ayrıca para da alacaksın tabi. Fakat Ankara'ya gelmek üzere söz vermen lazım...

İleride münasip bir suretle sözü geri almak üzere söz verdim ve beraberce oturup talepnamemi yazdık.(...)

Ayrıca Saffet Arıkan'la da görüştüm. Fakat aksiliğe bak ki yanına yine bir sürü yabancılar geldi. Yalnız kendisiyle bir gün görüşmek istediğimi söyledim ve ayrıldım. Beni son derece iyi karşılamış ve artık müfettişlikle gezmemeye taraftar olmadığını sarahatle söylemiştir.” (Kanter, 2006: 20)

Bu görüşmelerin ardından, 3 Nisan 1939 tarihinde altıncı dönem Çanakkale mebusu olarak meclise girer. Yedinci dönemde de yine Çanakkale milletvekili seçilen

Reşat Nuri, milletvekilliğinden 5 Ağustos 1946 tarihinde emekli olur. Bir yıl kadar (6 Ağustos 1946-13 Ağustos 1947) hiçbir görevde bulunmayan Güntekin, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün imzaladığı kararname ile 14 Ağustos 1947 yılında Milli Eğitim Vekâleti Başmüfettişliği görevine getirilir. Maarif Vekâletinde çalıştığı bu yıllarda aynı zamanda hem Fransa bölgesi Milli Eğitim Ataşesi hem de Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu'nun (Unesco) Yönetim kurulu üyeliğini yürütür. Her iki görevin yükünün fazla olduğunu yetkililer 24.11.1949 tarihinde onun Milli Eğitim Ataşeliği sıfatının alınmasına karar verilir. Bu aşamadan sonra sadece Unesco'daki görevini devam ettirir.

Kırk yılı aşkın bir süre devletin çeşitli kademelerinde görev yapan ve aynı zamanda yazın hayatını verimli bir şekilde sürdüren Reşat Nuri Güntekin'in sağlığı giderek bozulur. Özellikle herkesçe bilinen sigara tutkusu onun akciğerlerinin iflas etmesine sebep olur. Sağlık durumunun kötüleşmesi üzerine Maarif Vekâletine yazdığı dilekçe sonucunda 12 Mayıs 1954 tarihinde emekli olur. Emekli olduktan sonra ilk tutkusu ve romanına ad olan "*Son Sığınak*"ı tiyatro ile uğraşmaya devam eder. Emekliliğinden vefatına kadar geçen sürede İstanbul Şehir Tiyatroları Edebi Kurul üyeliği görevini yürütür.

Hayatının büyük bir kısmını koşuşturma ile geçiren idealist bir kişilik yapısına sahip olan Reşat Nuri Güntekin emekli olduktan sonra hastalığın pençesine düşer. 17.11.1956 tarihinde Haydarpaşa Numune Hastanesi Sağlık Kurulu tarafından verilen raporda "sol akciğerde mahiyeti meşuk neoplasi" teşhisi konulur. Bu teşhisin konulmasından üç hafta sonra 07.12.1956 tarihinde tedavi için gittiği Londra'da hayata gözlerini yumar. Cenazesi 13 Aralık 1956'da İstanbul'a getirilerek Karacaahmet mezarlığına defnedilir.

1.2. Edebi Kişiliği

1.2.1. Edebiyatla İlk Tanışma ve Hazırlık Dönemi:

Reşat Nuri Güntekin'in edebiyata olan merakı her büyük yazar ve şair gibi henüz çocukken bilinçaltına işlenir. Özellikle aile çevresindeki kişilerin kitaba meraklı olması henüz çocuk yaşlarda onu kitap okumaya, kitaplarla haşır neşir olmaya sevk eder. Güntekin, babasının geniş yelpazeli bir kütüphanesi olduğunu belirtir. Bir askeri

doktor olan ve birkaç parça kapacak ve bir iki yatak dengi ile memleketi dolaşan babasının genç yaşta bu kadar geniş bir kütüphaneye sahip olması Reşat Nuri için hayret verici bir durumdur. Ayrıca bu kütüphanede Türkçe, Farsça divanlar, Mesnevî, Hafız şerhleri, bütün Edebiyat-ı Cedide'ye ait eserlerin yanı sıra Voltaire, Rousseau, Montesquieu ile eski Bibliotheque Nationale'nin mavi kaplı ucuz klâsikler edisyonunun hemen hemen tamamı, Balzac, Flaubert, Zola ve Daudet, Fransız realist ve naturalistleri: Taine, Renan, Felis Alcan kütüphanesinin en ağır başlı fikir ve felsefe ve neşriyatının bulunması, alaturka bir orta ailenin yirmi iki yaşlarında Tıbbiyeden asker hastanelerine geçmiş bir genç için muhteşem olarak değerlendirilir.

Babası evde iken Reşat Nuri'ye kitapları teklifsizce karıştırmak yasaktır. Fakat o evde yokken onları kucak kucak ortaya yığarak altlarından giren, üstlerinden çıkan Güntekin, onları fare gibi kemirerek, gizli gizli resimlerini keser ve boyarken yakalanır. Bu nedenle Reşat Nuri öğretmenlik hayatında etrafındakilere daima şu tavsiyeyi verir: “Bırakın çocukları, kitaplar arasında oynasınlar... Ne pahasına olursa olsun.” (Nabi, 1976: 24)

Güntekin'in çocukluk yıllarında karşılaştığı bu zengin kütüphane onu kitaplara karşı daha yakın olmaya yönlendirir. Osmanlı'nın yıkılma döneminde de olsa hem doğu hem de batı edebiyatını bu sayede özümser. Zira babasının kütüphanesinde bulunan Mesnevi şerhleri ve divanların yanında bulunan Balzac, Zola, Flaubert gibi yazarların eserleri, onun romancılığının da temelini oluşturur. Reşat Nuri'nin romanlarının tümünde doğu ve batı edebiyatlarının ortak noktaları yerelden evrensele uzanan çizgide bu sayede bütünleşir. Birol Emil'in deyişiyle, “*Reşat Nuri iki büyük kaynaktan beslenir: kültür ve medeniyet.*” (Emil, 1989: 3) Bir yandan küçük yaşlardan itibaren çevresinden aldığı edebiyat kültürü öte yandan babasının geniş kütüphanesinden “hırsızlama” da olsa aldığı medeniyet dünyası. Bu iki büyük ve tamamlayıcı unsurun Reşat Nuri'nin eserlerinde ne kadar iç içe geçmiş olduğu onun eserlerinin hem Türk insanı hem de yabancı dillere çevrildiğinde hayranlık uyandıran eserleriyle kendisini gösterir.

Reşat Nuri Güntekin'i kitaplar kadar edebiyata ya da yazmaya yönlendiren diğer bir çocukluk hatırası ise, lalası Şakir Ağa'nın anlattığı masaldır. “*Galiba ilk heyecanı ben Şakir Ağa'nın masalında duydum. Üç kardeş geyik avına çıkmışlar, çocuklar bir geyiğe tesadüf etmişler ki, yavrusunu emziriyormuş... Büyük kardeşler dokunmayalım*

tekin değildir demişlerse de küçük kulak asmamış. Geyik bir taşın üstüne çıkmış, o yine takip etmiş, fakat taş birdenbire yükselmeğe başlamış, yüksel yüksele tepesi görünmez bir kule olmuş (ki lalanın teminine göre bilmem nerede harabesi hâlâ dururmuş) iki kardeş bulutlar üzerine yükselen küçüklerini bir daha görmemişler. Bunun bir de manzum parçası da vardır. Şöyle bir parçasını hatırlıyorum:

*Üç kardeşlik çıktık geyik avına
Geyik çekti bizi kendi vavına (Ne demek bilmiyorum)
Üçüncüsün göğsü mavi düğmeliydi”*

Bu üçüncüsünün göğsü mavi düğmeli olmasına bilmem neden ağlaştık. Galiba lala da ağlardı” (Yücebaş, 1957: 41)

Çocuk yaşta dinlenen bu ve bunun gibi masallar, edebi birikiminin temellerini oluşturan Reşat Nuri’nin daha sonraki çağlarda Çanakkale’de kış gecelerinde kadınların roman okumaları ile iyice pekişir. Bu gecelerden birinde, Fatma Aliye Hanım’ın Udî adlı romanını dinleyen Güntekin’in hayal dünyası bu kitabın etkisiyle zenginleşir. Büyük bir heyecan ve zevk ile hatırladığı bu eserden sonra onu etkileyen eserler ancak Halit Ziya’nın romanları olur. Zira Halit Ziya’nın eserlerinden aldığı zevk ile hikâye yazmak emelini duyar. Bu nedenle eserlerinin temelini de ona borçlu olduğunu belirtir. (Yücebaş, 1957:41)

Yusuf Ziya Ortaç Portreler adlı eserinde, Reşat Nuri Güntekin’deki edebiyat yeteneğini ilk keşfedenin hocası Hamdullah Suphi Tanrıöver olduğunu belirtir:

“- Size haber veriyorum: Doğduğunuz gün, talihin eli, beşiğinizin üstüne bir yıldız asmıştır. Yazınızın, gözlerimin önüne serdiği manzarada ne kadar feyiz var. Eğer isterseniz, eğer hilkâtin size cömertçe verdiği değere sırt çevirmezseniz, emin olunuz, şöhretiniz bir gün memleket hudutlarını da aşacak, dış âlemde tanınacaksınız!”

Hamdullah Suphi Tanrıöver’in heyecanla övdüğü bu derisi yapışık, bu hareketli genç, Reşat Nuri idi.” (Ortaç: 1963, 169)

Geleceği önceden sezen Tanrıöver’i yanıltmayan Reşat Nuri roman dünyasına damgasını vurur. Reşat Nuri’nin edebiyat sahasına girmesi ise düzyazı ile değil imzasız yayınladığı şiirlerle gerçekleşir.

“- Bir çok romancılar yazı hayatına şiir yazarak başlamışlardır. Ya siz?”

- *Ben de öyle. Esasen bu kızamık gibidir. Hepsi onunla başlar.*
- *Şiirleriniz neşr edildi mi?*
- *Evet vaktiyle çıkan muhtelif mecmualarda. Ama imzasız olarak. Fakat bir çok yakın arkadaşlarım bile şiir yazdığımı bilmezler.” (Uysal, 1954)*

İlk heves olarak yazdığı şiirlerini kendisi de pek dile getirmeyen Güntekin’in asıl tutkusu tiyatrodur. Bu tutku aslında sadece yazın dünyasında var olma çabasından ya da şöhret olma arzusundan değil, kendini bulma ve ifade etmeyi en çok tiyatro ile başarımından ileri gelir. Çocukluk yıllarından itibaren tiyatroya meraklı olan Reşat Nuri’nin edebiyat dünyasına adım atışı da bu tutku sayesinde gerçekleşmiştir.

1.2.2. Edebiyat Dünyasına Girişi ve Çalıkuşu ile Gelen Şöhret

Reşat Nuri Güntekin’in asıl edebiyat tutkusu tiyatro yazıları ve tiyatro hevesinden kaynaklanır. Genç Kalemler Dergisinde 10 Ağustos Çarşamba 1327 (1911) tarihinde “Eseri ve Zat- Mehmet Rauf Bey” adlı yazısı yayınlanır. İlk yazılarını Birinci Dünya Savaşı yıllarında Le Pensee Turque dergisinde yayınlar. Burada Türk Edebiyatı üzerine genel değerlendirmeler yapan Reşat Nuri, aynı yıllarda Zaman gazetesinde 1918 yılında “Temaşa Haftaları” başlığı altında tiyatro ile ilgili makaleler yazmaktadır.

Tiyatro merakıyla birlikte girdiği edebiyat dünyasında yazdığı ilk hikâyesi “Eski Ahbap”, 8 Eylül 1333 (1917) tarihinde Diken Dergisinde yayımlanır. Bu hikâyeden sonra yine Zaman gazetesinde Cemil Nimet müstear adıyla “Harabelerin Çiçeği” adlı ilk romanını 1918 yılında tefrika eder. Reşat Nuri Güntekin’in romancılığında önemli bir yere sahip olmasına karşın Fransız bir romancının da benzer konuda romanı olduğunu öğrenmesiyle bu eseri kısa keser.

İlk piyesi Hakiki Kahramanlık, Zaman gazetesinde 1919 yılında tefrika edilir. Edebiyat dünyasına artık sağlam adımlarla basan Reşat Nuri, 12 Nisan 1339 yani 12 Nisan 1923 yılında, haftalık olarak perşembe günleri yayımlanan İbnürrefik Ahmet Nuri, Yesarizade Mahmut Esad ve Ressam Ahmet Fehim ile birlikte Kelebek adlı mizah dergisini çıkarmaya başlar. Bu dergide Ateş Böceği, Ağustos Böceği, Yıldız Böceği, Çiğdem, Saksagan gibi müstear isimlerle ve (***), (*) sembolleriyle mizahi hikâyeler de kaleme alır (Karaburgu, 2001: 17). Kelebek dergisi 25 Eylül 1340 (1924) yılında 77. sayısı ile yayın hayatına son verir. Kelebek dergisindeki hikâyeler Güntekin’in

söylemek isteyip de söylemediği eleştirel konulardan oluşur. Özellikle toplumdaki aksaklıkları ve çürümeyi eleştirel tarzda irdelediği bu kısa hikâyelerde müstear isim kullanması, onun yazın dünyasındaki hassasiyetinden kaynaklanır. Çalıkuşu yazarı olmanın ağır yükümlülüğü altında ironik ve alaycı bir üslupla halkı eleştirmenin yanlış olacağı düşüncesi onu müstear isimler kullanmaya yönlendirir.

Bu yıllarda roman yazmaya da devam eden Güntekin'in, 1920 yılında Dersaadet gazetesinde Gizli El adlı romanı tefrika eder. Yazar, Harabelerin Çiçeği romanını tam anlamıyla benimseyemediği için Gizli El'i ilk romanı olarak görür. Bu eser, devrin siyasi konularına karşı bir eleştiri biçiminde algılanarak ilk günden sansüre uğrar. Sansür heyetinin uyarıları ve arkadaşı Sedat Simavi'nin uyarılarıyla belirli bölümleri değiştirerek yeniden yayımlar.

Reşat Nuri Güntekin'in Türk edebiyatında şöhret kazanmasını sağlayan Çalıkuşu romanı ise aslında “İstanbul Kızı” adlı bir oyundur. Bu oyunun romanlaştırıp “Çalıkuşu” adıyla yayınlanmasını yazar şu şekilde anlatır: “*İstanbul Kızı diye bir piyes yazmıştım. Edebî heyet (ki içinde kendim de vardım.), iki perdesinin Anadolu’da fakir bir köy mektebinde geçmesinden hoşlanmadı. O zaman Darülbeyti piyeslerinin lüks salonlarda geçmeleri âdetti. Psalti mağazasının mobilyelerinden köy mektebi sıralarına düşmek Darülbeytiin âdeta haysiyetine dokunuyordu. Piyesi geri aldım ve Çalıkuşu diye bir romana çevirdim.*” (Yücebaş, 1957: 65–66) Çalıkuşu’nun yayınlandığı dönemde ne kadar büyük bir başarı kaydettiği ve Atatürk’ün Reşat Nuri’ye söylediği şu sözler kayda değerdir: “*Cephede attan düşüp sakatlandığımda, sizin Çalıkuşu romanınızı okuyarak zaman geçirdim. Romanın sayfaları ilerledikçe çektiğim acıyı unuttum!*” Reşat Nuri Güntekin böylelikle, Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinde, Anadolu’yu ve İstanbul’u bir aşk romanıyla birleştirmeyi başarır.

Çalıkuşu’nun şöhreti ile birlikte roman dünyasına giren Güntekin kendisini sürekli geliştirerek eserler vermeye devam eder. İlk dönem romanlarında bireyler üzerinden romanı geliştiren yazar, daha sonraki dönemlerde bu bireyleri toplumun içindeki sorunlarla birlikte kurmaca dünya içerisine sokar. Özellikle Çalıkuşu ile birlikte başlayan romancılık süreci Damga, Dudaktan Kalbe ve Akşam Güneşi romanlarında aşk izleği temel kurguyu oluşturur. İlk dönem romanlarında görülen aşk izleği daha sonra yazarın olgunluk dönemi eserlerinde ikinci planda kalarak asıl vakayı destekleyen unsurlar arasına girer. Bu romanlarında temel izlek olan aşk unsuru ise yazarın çocukluk

yıllarında dinlediği halk edebiyatı unsurlarından izler taşır. Damga romanındaki Değirmen masalı ve Dudaktan Kalbe'deki "siyah yıldızlar" masalı romanlardaki vakayı geliştiren ve kuran unsurlardır. Bu masallar, Güntekin'in çocukluk yıllarında bilinçaltına işlenen kurmaca anlatı dünyasının zeminini hazırlar. Onun kültür ve medeniyet romancısı olarak anılmasında bu unsurlar önemli yer tutar.

Romanın Türk edebiyatına girişi ile birlikte yeni bir türü alışlagelmiş türlerden farklı biçimde halka kabul ettirmek romancılara düşen en büyük görevlerden biri olur. Tanzimat dönemi ile birlikte Türk edebiyatına giren roman, uzun bir süre anlatım biçimi ve anlatım tekniklerinin uygulanması yönünden sıkıntılar yaşar. *"Başlangıç Dönemi Türk romanı, kendisinden önceki köklü epik anlatı geleneğinin etkisiyle olay örgütleyici bir yapıya sahiptir. Türk romanı olay örgütleyici bir anlatıdan karakter sentezleyici anlatıma Servet-i Fünun romanı ile geçer."* (Korkmaz, 2005: 152) Tanzimat döneminin acemilikleriyle okura kendini kabul ettiren roman Servet-i Fünun'a geldiğinde kendi oluş serüvenini başarır. Halit Ziya'nın romanı kendi oluş serüveninde dönüştürmesiyle birlikte roman türü yapı ve içerik bakımından olgunlaşır. Reşat Nuri Güntekin'in çocukluk ve ilk gençlik yıllarında yeni gelişen roman türünün kendisine üstat olarak kabul ettiği Halit Ziya ile birlikte değişimi onda olumlu bir yankı bulur. Zira çocukluğundan itibaren hem doğu kültürünü hem de Fransız natüralistlerini okuyan ve Halit Ziya ile aynı kaynaklardan beslenen Reşat Nuri, bir "kültür ve medeniyet romancısı" olma yolunda bu sayede ilerler. Güntekin, Halit Ziya'nın hem Türk romanı hem de kendisi için ne kadar önemli olduğunu ise şu sözlerle belirtir:

"Türk edebiyatında sanatkârâne psikolojik realizmin ilk mükemmel örnekleri Halit Ziya'nın romanlarıdır. 2. Meşrutiyet, Mütareke ve Cumhuriyet devri Türk romancılarının -1950'lerden sonra ortaya çıkan sosyal realist ve sosyalist realist romancılar hariç- münakaşasız tek üstadı odur." (Emil, 1989: 7)

Halit Ziya'nın batılı tarzda yazdığı romanların etkisiyle kendisini geliştiren Güntekin, Türk romanını ustasından aldığı ışıqla değiştirir, dönüştürür ve geliştirir. Reşat Nuri'nin yaşadığı devirin onu değiştirme, dönüştürme ve geliştirme bakımından oldukça önemli bir yeri vardır. Çünkü Güntekin'in yaşadığı süreç, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasından başlayarak ülkenin işgal altında olduğu, bağımsızlığını kazanarak yeni bir devletin kurulduğu çalkantılı bir devirdir. Bütünsel bir geçiş sürecinin tüm

ayrıntılarını yaşama fırsatı bulan Reşat Nuri'nin yazarlığı bu bağlamda da değişim ve dönüşüme açık bir biçimde ilerleme kaydeder.

Halit Ziya ile birlikte bireysel sorunları irdeleyen ve çözümleyen romanlar genel anlamda başarılı olmakla birlikte sadece merkez konumunda yer alan “İstanbul” ve çevresinde gelişir. Bu bağlamda edebiyatımızda oluşan “kent romancılığının” öncüsü sayılan Halit Ziya ve onu izleyenlerin aksine Reşat Nuri eserlerinde kentin ve kent insanının sorunlarının dışına çıkan bir anlatım tarzı geliştirir. Reşat Nuri bu bağlamda ilk dönem eserlerinden itibaren bir kültür romancısı olma yolunda olduğunu kanıtlar.

Harabelerin Çiçeği ve Gizli El ile başlayan roman serüveninde Çalığışu ile çizgisini bulan yazar bundan sonraki romanlarını da bu odak üzerine yerleştirir. *“Bütün roman ve hikâyeleri, hatta piyesleri toptan incelenince görülür ki, sonraki eserlerinde Çalığışu’ndan pek çok unsur parça parça devam etmiştir. Bu romanı yapan dil, üslup, tahkiye (narration), zaman, mekan, şahıs tipleri, sosyal tabaka ve çevreler, insan ve cemiyet problemleri gibi edebi varlık kategorileri benzer özellikleriyle öteki romanlarında da tekrarlanmıştır.”* (Emil, 1989: 10-11) Çalığışu ile başlayan süreç kentin (İstanbul’un) dışına taşan, kendini gerçekleştirme yolunda sorunlarla mücadele eden bireylerin mücadeleleri üzerine kurgulanır. Çalığışu’nda Feride, Dudaktan Kalbe’de Kenan, Akşam Güneşi’nde Nazmi, Acımak’ta Mürşit, Yeşil Gece’de Ali Şahin, Damga’da İffet kendilik değerlerini oluşturmak uğruna yaşam mücadelesi içerisine atılan idealist karakterler olarak görülürler. Reşat Nuri’nin ilk dönem romanlarındaki bu karakterler, daha çok içsel yolculuğa çıkarılan, eksik yanlarını tamamlamaya çalışan kişiler olarak anlatılır.

İlk dönem romanlarında çocukluk yıllarında tanıma fırsatı bulduğu Anadolu’yu romanın merkezi haline getirirken Çalığışu ile birlikte roman dünyasına yeni bir “genç kız” tipi da kazandırmış olur. Duyarsızlaşmış ve yalıtık bir biçimde Anadolu’yu hayal edenlerin aksine Anadolu’yu idealize eden ve Anadolu’nun çıplak gerçeklerini anlatmaktan çekinmeyen bir genç kız tipi, Feride ile birlikte oluşur. Bu tip hem ele avuca sığmayacak derecede şımarık bir kolej mezunu hem de kendi değerlerine sahip çıkacak kadar yerli bir kişilik özelliğinin simgesi konumuna yükselir. O derece ki, Çalığışu’nun yayınlanmasının ardından Anadolu’ya giderek orada bütün sıkıntıları çözmek isteyen genç bayan öğretmenlerin sayısında büyük bir artış olur. Bu ilham aynı zamanda Cumhuriyet dönemi Türk kadınının da yola çıkış noktasını oluşturur.

Romanlarının yazılış sırası ve vakaların geçtiği tarihler arasındaki bağ Reşat Nuri'nin yaşadığı toplumun içinde bulunduğu sıkıntıları gözlemleyerek yansıttığını göstermektedir. İlk dönem eserlerinden Meşrutiyet yıllarından Cumhuriyet'e geçmek üzere olan Türk halkının içinde bulunduğu kaotik durum onun hem vakalarına hem de kahramanlarının kişilik yapılarına yansır. Gizli El romanı ile başlayan bu süreç, Meşrutiyet dönemi Türkiye'sinde ikbal hırsı ile kendini gerçekleştirmek isteyen Şeref'in kendilik dünyası ve bu dünyanın dışında yaşananlar arasındaki anlaşılmasız çatışma ve uyumları eleştirel bir gözle sunulur. Bu romanda ele alınan vagon ticareti ve harp vurgunculuğu konuları daha sonraki romanlarda da yer yer konu edinilir. Daha sonraki dönemlerde kaleme aldığı Dudaktan Kalbe ve Akşam Güneşi romanları her ne kadar aşk izleği etrafında şekillenseler de yine yaşanan sosyal çevre ve kahramanların içinde bulundukları karışık ruhsal durumlar devrin bireye sinen yüzü olarak görülmelidir. Yine ilk dönemde yazdığı Damga romanında da aşkı uğruna fedakârlık yapan İffet'in toplum tarafından nasıl yalıtıldığı anlatılırken savaş yıllarındaki ülkenin sefil durumu gözler önüne serilir.

Cumhuriyet öncesi yaşanan savaş yıllarını içeriden değil dışarıdan yani cephe gerisindeki görünümüyle yansıtan Güntekin, Anadolu'nun ve İstanbul'un savaş yıllarındaki toplumsal durumunu sosyal yaşamla iç içe ele alır. İstiklal Mücadelesinin kazanılmasının ardından yazdığı eserlerinde de bu durum aynı biçimde devam eder. Sosyal bunalım altında yaşamlarını devam ettiren halkın yaşama biçimlerini bu dönemde tam anlamıyla romanlarına yansıtamayan Reşat Nuri, olgunluk döneminde yazdığı Yaprak Dökümü ile birlikte geçmiş deneyimleri başarılı bir biçimde irdeler.

Reşat Nuri Güntekin'in her ne kadar roman yazarı olarak bilinse de yazarlığının ilk dönemlerinde oldukça fazla hikâye kaleme alır. Onun romancılığının gelişimine katkıda bulunan bu hikâyelerin çoğunluğu mizahi tarzda yazılmış, toplumsal ve bireysel aksaklıkları güldürürken düşündüren bir tarzda sunar. İlk dönem hikâyelerinde romanlarında görmeye alışık olduğumuz duygu yoğunluğunun yerini ince mizah alır. Yine de toplumsal ve bireysel sorunları işleyen yazar, bu sorunları kaba bir realite yerine *dünya hali* dedirtecek nitelikte işler. Uzun yıllar Şair, Nedim, İnci, Kelebek gibi dergilerde yayınladığı hikâyelerin ise ancak bir kısmını kitaplaştırmıştır. Hikâyelerini oluştururken genelde "tekellümî" (karşılıklı konuşma) tarzı benimseyen yazarın bu

tutkusu aslında tiyatro tutkusu ile özdeştir. Selim İleri yazarın hikâyelerini üç bölümde inceler:

“ a- Kırık acıları, mutsuz yaşamları, kimsesiz çocukları, toplumsaldan çok duygusala yaslanan ilişkileri anlattığı öyküler. Bu ürünlerde içli, duyarlıklı bir öykücüyle karşılaşırız.

b- Anadolu insanını ortak yönleri ve değişmez tözüyle kavramak istediği öyküler. (Rumeli’yi de katmalı buraya.)

c- Boş inançlarla savaştığı, boş inançların karşısına doğal gerçekleri çıkardığı öyküler.” (İleri, 1975:75-84)

Reşat Nuri bütün hikâyelerini edebiyat dünyasına adım attığı yıllarda kaleme alır. 1917 yılında yazdığı ilk hikâyesinin ardından 1930’da kitaplaşan Olağan İşler adlı hikâye kitabıyla birlikte bu alandaki çalışmalarını noktalar. Bu süreçte yazdığı hikâyelerin büyük bir kısmı 7 kitapta toplanır. Bununla birlikte dergilerdeki bir çok kısa hikâyesi ise halen kitaplaşmamıştır.

Yazın hayatının ilk bölümünde kendisini roman türünde geliştiren Reşat Nuri, olgunluk dönemine geçişi ile birlikte hikâye yazmayı da bırakır. Bu süreç artık onun toplumsal konuları yoğunluklu işlediği romanların ortaya çıkışını hazırlar. Güntekin’in 1930 yılından sonra hikâye yazmayı bırakmasının altında yatan bir diğer neden ise İstanbul’dan ayrılarak Anadolu’da müfettişlik göreviyle uğraşmasıyla ilintilidir. Zira düzenli olarak yayın yapan dergilerden uzaklaşan yazar, kısa soluklu hikâyeleri dergilerde neşretmek yerine uzun soluklu roman dünyasına atılır.

1.2.3. Olgunluk Dönemi: Bireysel Tutkulardan Toplumsal Sorunlara Geçiş

İlk dönem romanlarında aşk izleğini temel sorun olarak işleyen Reşat Nuri Güntekin, roman dünyasındaki şöhretini sağlam bir zemin üzerine oturtan Yaprak Dökümü eseriyle olgunluk dönemine girer. Genel anlamda bireysel sorunları/tutkuların yerini Yaprak Dökümü ile birlikte toplum içinde var olma ve kendilik değerlerini kurgulama çabası içerisinde olan bireylerin sorunlarına dönüştürür. Reşat Nuri Güntekin’in eserlerindeki bu dönüşüm hem bireyi hem de toplumu sorgulayıcı ve eleştiren bir yapı içerisinde sunulur.

Yaprak Dökümü romanı ile birlikte yeni bir ivme kazanan Reşat Nuri'nin romanları ve romancılık anlayışı, toplumsal konulara yaklaşımı ve romanları işleyiş biçimiyle de yeni bir biçim ve üslup üzerine kurulur. Toplumdaki sorunları eleştirel bir tarzda anlattığı olgunluk dönemi eserlerinden olan Değirmen, Kızılıcak Dalları, Miskinler Tekkesi, Gökyüzü romanlarındaki ironik söylem bu üslubun belirleyici niteliği olur.

Her romancının belirli bir yazma aşamasından sonra olgunlaştığına inanan Reşat Nuri, bu dönemde yazdığı eserleri ilk dönem romanlarından teknik ve üslup bakımından daha üstün bulduğunu belirtir. Bu durum aslında yazarın roman ve romancılıkla ilgili görüşlerini de yansıtır: *“Muhakkak ki, bir romancı şair gibi değildir. Şairin en kuvvetli zamanı gençlik zamanıdır. O, yaşlandıkça hızını kaybeder. Halbuki romancı bilakis en iyi yazısını yazmak için çok görmeye, insan ve sosyete hakkındaki görüşlerini genişletmeye, okumaya ve tekniğini genişletmeye muhtaçtır. Çünkü romancı, insanın iç yüzünü görmeye, hayatın iç yüzünü anlamaya mecburdur. Buna da tabii senelerin tecrübeleri lazımdır.”* (Yücebaş, 1957: 47)

Bu sözleriyle ilk dönem eserlerinde istediği gibi yazamadığını ifade eder. bu yazamayış aslında romancının içinde var olan sürekli en iyisini yazma arzusundan kaynaklanır. Güntekin'in kendi sanat anlayışı içerisinde sürekli dile getirdiği en güzel romanının yazmayı düşündüğü romanı olması da bunun göstergesidir.

Reşat Nuri Güntekin, eserlerinde sürekli olarak idealleri uğruna mücadele insanı anlatırken bu felsefeyi yaşamına uygulamayı bilmiştir. Onun eserlerinin özünü çocukluğunda dinlediği masal ve hikâyelerin oluşturduğuna hiç şüphe yoktur. Bununla birlikte nasıl yazdığını kendisi şu şekilde belirtmektedir: *“Roman ve hikâye yazarken, mevzuun evvelâ asıl canlı noktası, amudu-fıkarisi gelir. Bu amudu-fıkaridir ki bana yazmak arzusunu verir. Bu bazan bir vak'a olur, beni alakadar eden bir vak'a... Fakat çok kere pek alakadar olduğum insan tipi... (Şu vakayı veya şu insanı, şu tipi yazayım) derim. Bu suretle eserin ilk adımı atılmış olur. Mevzu pek iptidaî bir şekilde fikrime gelir. Hiçbir zaman hemen derhal bu mevzuun planını yapıp da yazmaya başladığım vâki değildir. Bulduğum mevzuu zihnimde bir köşeye atarım. Onun francala hamuru gibi kendi kendine kabarması için uzun müddet bırakırım. Çok defa aradan birçok senelerin geçtiği de vakidir. Bu müddet zarfında mevzua bazı ilaveler yaparım. Bazı*

kısımlarını tayy ederim, atarım, çıkarırım. Vak'aları retuş ederim. Tipleri developpe ederim.” (Yücebaş, 1957:13)

İlk dönem romanlarında daha çok çocukluk hatıralarının ve zihninde önceden hazırladığı konuları ele alan ve daha romantik bir üslup sergileyen Reşat Nuri, olgunluk dönemi eserlerinde Fransız natüralizminin tesirini eserlerine daha çok yansıtır. Toplum ve birey arasındaki ilişkiyi, uyum ve uyumsuzluk çatışmaları etrafında gözleme dayalı bir eleştiri yöntemiyle sunmayı başarır. Olgunluk döneminde romanlarının adeta canlı laboratuvarı haline gelen Anadolu, “*her yönüyle bir bütün halinde*” (Yalçın, 2002: 185) görülür. Anadolu’daki yaşam hem hayal alemlerinde kalmış bir romanesk hem de sükut-ı hayale uğrayan kahramanların öyküleriyle birleşir. Kendisinden önceki romanlarda kentin/İstanbul’un dışına çık(a)mayan Türk aydınının idealleriyle birlikte Anadolu’ya gönderme cesaretini göstermekle kalmaz, aydının halka arasındaki kopukluğunu da hiç seviyesine indirger. Zira Çalığışu’nun Türk halkı tarafından bu kadar beğenilmesinde İstanbul’dan gelen kolej mezunu genç kızın halkın içine inişinin etkisi yadsınamaz. Çalığışu’nda Feride ile başlayan aydının Anadolu karşısındaki olumsal bakış açısı, sonraki romanlarda hem sevecen hem eleştirel bir tavırla devam eder.

Yeşil Gece romanıyla birlikte bir anda Anadolu halkının içine sinen ve onları sömüren softalara karşı Anadolu insanının cehalet ve yoksulluktan dolayı baş eğmeleri Ali Şahin’in gözüyle aktarılır. Hem etkilendiği Zola’nın “Gerçek” adlı romanı hem de devrin gerektirdiği şartlarla kaleme alınan bu eser, her ne kadar Reşat Nuri romanları içerisinde en keskin ve radikal söyleme sahip olarak değerlendirilse de Anadolu halkına karşı acımasız bir tavır sergilediği söylenemez. Zira roman başkışisi Ali Şahin Anadolu’dan İstanbul’a gelerek Yeşil Gece ordusuna katılmak isteyen fakir bir çobandır.

İlk dönem romanlarında Anadolu’yu konuların gelişimine göre işleyen Güntekin, olgunluk dönemi eserlerinde Anadolu’yu ve Anadolu’daki yaşamı sorunlarıyla birlikte ele alır. Bu durum onun “*kasaba romancısı*” olma yolundaki adımlarını sağlamlaştırır. Kent ile köy arasında kalmanın sıkıntısını duyumsayan ve Türk insanının ortak yazgısında önemli bir rolü olan kasabalar, Reşat Nuri’nin 1930’lu yıllardan sonra kaleme aldığı romanlarda olayların merkezi konumuna yerleşir. Özellikle Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte önemli bir odak haline gelen kasabalar, Reşat

Nuri'nin müfettişlik yıllarındaki deneyim ve gözlemleriyle romanların sadece fiziksel mekanı olarak değil, vakanın derinlemesine işlendiği mekanlar olarak görülürler. Kasaba ve kasaba insanının psikolojisi özelden genele bütün Anadolu'yu yansıtır. *“Küçük şehir veya kasaba, insanı keşfetmek hatta edebî anlamda icat etmek için ideal bir birim, geometrik altın ölçüdür adeta.”* (Karakoç, 1986: 48) Bu durumu müfettişlik yıllarında fark eden Güntekin, köy ile kent arasında köprü görevi gören kasaba insanını eserlerine taşır. Kasabayı ve kasabalıyı Değirmen romanında ötelenmiş ve bürokratik çürümenin gölgesinde, Eski Hastalık'ta yabancılaşmış bilincin üstünlük kompleksiyle, Son Sığınak'ta sanata ve sanatçıya karşı duyarlılığıyla, Kan Davası'nda kendi köylerine olan mesafeli tutumlarıyla ve en nihayetinde gerçek anlamda bir kasaba romanı olan Kavak Yelleri'nde kendini İstanbullu zannederken Anadolu'nun herhangi bir kasabasını benimseyen Doktor Sabri'nin aidiyet sorunuyla ele alır. Kasaba gerçekliğini kasabayı kentten izleyerek ya da sadece bir seyyah gibi gözlemleyerek değil içinde yaşadığı mekan olarak algılayan Güntekin, roman kahramanlarını canlı bir biçimde tasvir etmeyi başarır. Kasaba romanlarında -özellikle de Kavak Yelleri'nde- kahramanları kendi yöresel dil özellikleriyle konuşturması da onun kasaba romancısı olmasının yansımasıdır.

Genellikle romanlarının kahramanlarının ağzından yazan Reşat Nuri, toplumsal ve bireysel konuları iç içe işler. Çalıkuşu, Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Ateş Gecesi, Eski Hastalık gibi romanlarda ağırlıklı olan aşk temi Acımak, Gizli El, Damga, Yaprak Dökümü, Değirmen, Miskinler Tekkesi gibi romanlarda ise toplumsal sorunlar ağırlıklı olarak işlenir. Sosyal eleştiri merkezli eserler veren Güntekin'in çevreyi çok iyi gözlemlediği tartışılmaz bir gerçektir. İstanbullu aydının Anadolu'ya bakışını realist bir tutumla yansıtırken sürekli iyimser tablolar çizmesi, hümanist bir anlayışla Anadolu insanına bakışı da önem arz eder. Hikâyelerinde mizah unsurunu daha çok ön planda tutan ve günlük hayattaki umulmaz anlara dikkat çeken Güntekin, romanlarında daha ciddi eleştirel tutumlar sergiler.

Türk toplumunun özellikle Meşrutiyet sonrası geçirdiği bunalımlı dönemleri romanlarında sıkça vurgulayan Reşat Nuri bunu birey-toplum etkileşimi içerisinde ele alır. *“Osmanlı'nın son yıllarındaki 'müdevver', Cumhuriyet'in ilk yapıtlarını vermiş romancıların oluşturduğu kuşağın, romanlarında iç içe gelişen birkaç 'misyonun' varlığı söz konusudur: Bir yandan toplumun/ülkenin yaşadığı hızlı değişime tanıklık*

etmek, ondan yana olmak, bir yandan da toplumun bu kökten değişimi karşısında yaşadığı tedirginliği, tepkiyi, altını çize çize dile getirmek.” (Kahraman, 1989: 14) Reşat Nuri, yaşadığı devirdeki toplumsal bunalımı ve tedirginliği eserlerine yansıtır. Meşrutiyet-saltanat çatışmalarıyla başlayan, 1. Dünya savaşı ve Kurtuluş savaşıyla istiklal mücadelesiyle hızlı bir değişim geçiren ülkedeki bireylerin arasındaki çatışma da bu romanlarında işlenir.

İlk dönem romanlarını daha romantik-realist üslupla yazan Güntekin son dönem romanlarında eleştirel gerçekçiliğe doğru kayar. Özellikle bu dönem romanlarındaki ironik söylem Güntekin’in olgunluk dönemi eserlerinin temelini oluşturur. Kızılıcak Dalları ile başlayan ironik üslupla Osmanlı’nın son dönemindeki konak yaşamını eleştirirken Değirmen romanıyla Anadolu’da Sarıpınar kasabasında devletin bürokratik yapısındaki bozukluğu gözler önüne serer. Yine romancılığının son yıllarında kaleme aldığı Miskinler Tekkesi’nde de atalarından tevarüs edindiği yalvarma, yakarma becerisini dilencilığe dönüştüren bir synik’in gözüyle dilenci tipografisi çizilir.

Romanlarının genelinde aşk, kendini gerçekleştirme, narsisizm (kendini beğenmişlik), yabancılaşma, yalnızlık, kaçış, karamsarlık gibi bireysel sorunlar; yozlaşma/çürüme, kültürel çözülme, yalıtılmışlık, sosyal adaletsizlik, sömürü gibi toplumsal sorunlarla bir arada işlemiştir. Çalıkuşu romanıyla hafızalara kazınan Feride’nin hem inanılmaz aşk mücadelesi hem de Anadolu’daki yozlaşmış değerlerle mücadelesinde görülen bireysel ve toplumsal sorunların bir arada işlenmesi, Reşat Nuri’nin romanlarının tümünde görülür. Bu tutum, onun eleştirel gerçekçi bir roman yazarı olduğunu ispatlamaktadır. Onun eserlerinde dikkatimizi çeken bir diğer özellik de döneminin realitesi gereği, Osmanlı’nın çöküş sürecindeki çeşitli geçiş aşamaları ve ardından gelen Cumhuriyet yönetimi arasındaki sosyal değişimin görünümüdür. Romanın edebiyatımıza ilk girdiği yılların sonrasında, Servet-i Fünûn döneminde gösterdiği gelişme süreci, tüm Cumhuriyet Dönemi yazarlarında olduğu gibi, Reşat Nuri’de de kendini gösterir. Hatta Güntekin’in usta olarak kabul ettiği Halit Ziya’nın roman tarzını benimseyip geliştirerek psikolojik çözümlemeleri sosyolojik boyuta taşımış olması dikkat çekicidir.

Olgunluk döneminde Yaprak Dökümü ile birlikte dokuz roman kaleme alan yazar, 1947 yılında Memleket adlı bir gazete çıkarır. Bu gazetede Cumhuriyet ideolojisini halka anlatmaya çalışırsa da gazetenin ömrü uzun sürmez.

Reşat Nuri Güntekin'in asıl büyük tutkusu tiyatrodur ki bu yolda birçok telif, tercüme ve adapte eser kaleme almıştır. Reşat Nuri, oyunlarında hep sosyal konuları işlemiştir. (Uyguner, 1993: 73) Genellikle halkın içinden kişileri oyunlarına kahraman yapan yazar, şive ve ağız özelliklerini de göz önünde bulundurmuştur. Cumhuriyet sonrası yazdığı oyunlarında genellikle Cumhuriyetin ilkeleri doğrultusunda ve bir eğitimci olması dolayısıyla eğitime dair sorunlar üzerine eğilmiştir.

Reşat Nuri'nin roman, öykü ve oyunlarının dışında bir de Anadolu Notları adlı gezi-hatıra kitabı bulunmaktadır. İki cilt halinde yayınlanan kitabın ilk bölümünde Reşat Nuri şu açıklamayı yapar: *"Bunlarda ne zaman, ne de yer kaydı gözetilmemiştir. Zaten Anadolu'da zamanlar ve yerler kadar birbirine yakın ve birbirine benzer ne vardır ki ?"* (Güntekin, 2003: 10) Müfettişliği sırasında Anadolu'nun birçok ilini dolaşan Güntekin, bu illerde, kasabalarda, yollarda yaşadıklarını, romanlarındaki sade ve akıcı üslubuyla kaleme alır.

Yazın hayatının önemli bir kısmını dolduran bu kitaplar haricinde Dil ve Edebiyat, Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu ve Türk Kıraati kitaplarından başka birçok tercüme eseri bulunmaktadır.

1.3. Eserleri*

1.3.1. Romanları

1- Çalıkuşu

1. bs.: İstanbul, 1338 (1922), İkbâl Kütüphanesi, 462 + [I] s.

Not: Dış kapakta: "Vakit gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap şeklinde tabedilmiştir" kaydı vardır.

2. bs.: İstanbul, 1923, İkbâl Kütüphanesi, 462 s.

3. bs.: İstanbul, 1924, İkbâl Kütüphanesi, 462 + 6 s.

4. bs.: İstanbul, 1928, İkbâl Kütüphanesi, 495+8 s.

Not: Çalıkuşu, üçüncü basımından sonra Yedigün dergisinde otobiyografi olarak tefrika edilmiş, derginin sahibi merhum Sedat Simavi, eserin dördüncü basımının da resimli olması hususunda müellifini ikna etmiş ve bu basım resimli olarak neşredilmiştir.

* Reşat Nuri Güntekin'in eserleri hazırlanırken F.R.Tuncor'un Reşat Nuri Güntekin'in Eserleri; Türkân Poyraz –Muazzez Alpbek'in Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi ve İnkılâp Yayınlarının son baskı listesinden faydalanılmıştır.

5. bs.: İstanbul, 1935, İkbāl Kütüphanesi, 384 s.

[1939 basımı]: (On beşinci bin) İstanbul, 1939, İkbāl Kitabevi, 459 s.

6. bs.: İstanbul, 1942, Semih Lütfi Kitabevi. 363 s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 21"

7. bs.: İstanbul, 1945, Kenan Matbaası, 380 s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 21"

9. bs.: İstanbul, 1957, 364 + [I] s. "Reşat Nuri Güntekin Külliyyatı'ndan: I", İnkılâp Yay.

Not: 9. bs., müellifin ölümünden sonra eşi tarafından neşrine başlanılan "Reşat Nuri Külliyyatı"nın birincisi olarak yayınlanmıştır.

(...)

62. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

2- Gizli El

1. bs.: İstanbul, 1924, İkbāl Kitaphanesi. 156 + [4] s.

Not: Eserin ilk üç sayfasında, müellif 1336 senesinde romanını Dersaadet gazetesinde tefrika ettiği zamana ait hatıralarını yazmıştır. Gizli El'in ilk basımı birçok kaynaklarda 1922 olarak gösteriliyorsa da, 1924 basımının kapağında birinci basım kaydı bulunmaktadır.

(...)

17. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

3- Damga

1. bs.: İstanbul, 1924, İkbāl Kütüphanesi, 175 s.

2. bs.: İstanbul, 1928, İkbāl Kütüphanesi, 174 s.

3. bs.: İstanbul, 1943, İnkılâp Kitabevi, 143 s.

4. bs.: Görülememiştir.

5. bs.: İstanbul, 1944, Semih Lütfi Kitabevi, 128 s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 36"

(...)

30. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

4- Dudaktan Kalbe

1. bs.: İstanbul, 1924, İkbāl Kütüphanesi

2. bs.: İstanbul, 1925, İkbāl Kütüphanesi, 398 s.

3. bs.: İstanbul, 1932, İkbāl Kütüphanesi, 392 s.

4. bs.: İstanbul, 1943, Semih Lütfi Kitabevi, 242 s.

"Semih Lütü'nin yeni Türk Romanları Serisi. No: 13"

5. bs.: 25 inci bin. İstanbul 1957. Naşiri ve kanuni sahibi : Hadiye Güntekin. 244 s.

"Reşat Nuri Güntekin Külliyyatından: 2"

(...)

31. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

5- Akşam Güneşi

1. bs.: İstanbul, 1926, İkbâl Kütüphanesi, 408 + [7] s.

2. bs.: İstanbul, 1928, İkbâl Kütüphanesi, 412 + 9 s.

3. bs.: İstanbul, 1942, Semih Lütü Kitabevi, 283 + [4] s.

"Semih Lütü'nin Yeni Türk Romanları Serisi: No: 9"

Not: Bu basım "2. bs." kaydını taşımakta ise de, eski harflerle yapılmış olan 1928 basımı da "2. bs." kaydını taşımakta bulunduğundan, Semih Lütü'nin Türk Romanları Serisi'nden olan 1942 basımı, haliyle, 3. basım olmaktadır.

(...)

25. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

6- Bir Kadın Düşmanı-Çirkinin Romanı

1. bs.: İstanbul, 1927, Yeni Matbaa, 231 s.

Not: Eser, daha önce Vakıf gazetesinde tefrika edilmiştir.

2. bs.: İstanbul, 1943, İnkılâp Kitabevi, 163 s.

3. bs.: İstanbul, 1945, Semih Lütü Kitabevi, 142 + [2] s.

"Semih Lütü'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 39"

(...)

27. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

7- Yeşil Gece

1. bs.: İstanbul, 1928, Suhulet Kütüphanesi, 310 + [2] s.

Not: Aynı yıl Vakıf gazetesinde tefrika edildikten sonra basılmıştır.

2. bs.: İstanbul, 1945, Semih Lütü Kitabevi, 215 s.

"Semih Lütü'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No.: 7"

(...)

32. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

8- Acımak

1. bs.: İstanbul , (Tarih yok), Suhulet Kütüphanesi, 153 + [3] s.

Not: Bunun 1928 basımı olması lazımdır.

2. bs.: İstanbul, 1941, Semih Lütfi Kitabevi, 118 + [2] s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: I"

(...)

47. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

9- Yaprak Dökümü

1. bs.: 1930 basımı olması lazımdır; görülemedi.

2. bs.: İstanbul, 1941, Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 144 s.

3. bs.: Görülemedi.

4. bs.: İstanbul, 1944, Ahmet Halit Kitabevi, 111 s.

5. bs.: İstanbul, 1944, Semih Lütfi Kitabevi, 128 s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 41"

(...)

56. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

10- Kızılçık Dalları

1. bs.: İstanbul, 1932, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 345 + [6] s.

2. bs.: İstanbul, 1944, Semih Lütfi Kitabevi, 174 + [2] s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. Nu. 30"

(...)

25. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

11- Gökyüzü

İstanbul, 1935, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 336 s.

(...)

17. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

12- Eski Hastalık

İstanbul, 1938, Kanaat Kitabevi, 279 s.

Not: Eser, 1937 de Yedigün dergisinde tefrika edilmiştir.

(...)

7. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

13- Ateş Gecesi

1.bs.: İstanbul, 1942, Semih Lütfi Kitabevi, 250 + [5] s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 18"

Not: Eser, 1940 da Yedigün dergisinde tefrika edilmiştir.

(...)

16. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

14- Değirmen

1 bs.: İstanbul, 1944, Semih Lütfi Kitabevi, 120 s.

"Semih Lütfi'nin Yeni Türk Romanları Serisi. No: 43"

Not: 1943'te Yedigün dergisinde tefrika edilmiştir.

(...)

21. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

15- Miskinler Tekkesi

1.bs.: İstanbul, 1946, İnkılâp Kitabevi, 203 + [5] s.

(...)

22. bs.: İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

16- a- Harabelerin Çiçeği (Tanrı Misafiri ile birlikte)

1. bs.: İstanbul, 1953, Hadise Yayınevi Neşriyatı, 96 s. "Edebi Romanlar Serisi, No: 1"

Not: Harabelerin Çiçeği "Cemil Nimet" takma adıyla Zaman Gazetesinde tefrika edilmiştir.

Tanrı Misafiri küçük hikâyedir.

b- Harabelerin Çiçeği

1. bs., İstanbul, (Eski Ahbap ve Boyunduruk ile birlikte) 1953

(...)

20. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

17- Kavak Yelleri

1 Haziran- 1 Eylül 1950 tarihleri arasında Yeni İstanbul Gazetesinde tefrika edilmiştir.

1. bs., İstanbul, 1961

(...)

15. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

18- Kan Davası

Yeni Sabah gazetesinde tefrika edilmiştir (1955).

1. bs., İstanbul, 1962

(...)

16. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

19- Son Sığınak

1. bs., İstanbul, İnkılâp Yayınları, 1961

(...)

16. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

1.3.2. Hikâye Kitapları

1- Recm, Gençlik ve Güzellik

İstanbul, 1335, (1919) Türk Dünyası Matbaası, 23 s.

"Türk Dünyası Külliyyatından: 2

Not: Bu eser, iki hikâyeden oluşmaktadır. Gençlik ve Güzellik adlı hikâye, Hayrettin Rüştü takma adı ile yazılmıştır.

2- Roçild Bey

İstanbul, 1335, (1919), Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı, 7 s.

Not 1: Bu hikâye İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Cereme adlı komedisi ile bir arada basılmıştır.

Not 2: Roçild Bey hikâyesi "Bir Centilmen" adıyla Tanrı Misafiri adlı hikâye kitabında yayınlanmıştır.

3- Eski Ahbap

İstanbul [Tarih yok] "Ahmet İhsan Matbaacılık Osmanlı Şirketi", 16 s., resimli.

Diken Neşriyatı" (Tarih yok)

Not: İzzet Ziya Bey tarafından resimlendirilmiştir.

(...)

İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, (Boyunduruk ve Harabelerin Çiçeği ile birlikte)

4- Tanrı Misafiri

1. bs.: İstanbul, 1927, İkbal Kütüphanesi, 162 + [1] s.

(...)

35. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

5- Sönmüş Yıldızlar

1. bs.: İstanbul, 1928, İkbal Kütüphanesi

2. bs.: İstanbul, 1928, İkbal Kütüphanesi. 191 + [1] s.

(...)

17. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2008

6- Leyla ile Mecnun

1. bs.: İstanbul, 1928, Suhulet Kütüphanesi, 299 + [4] s.

(...)

18. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2007

7- Olağan İşler

1. bs.: İstanbul, 1930, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 192 s.

(...)

13. bs. İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2004

Not: sayfa 97'den sonrası tercüme hikâyelerden oluşmaktadır.

1.3.3. Tiyatro Eserleri

1-Hançer

İstanbul, 1336 (1920), Diken-İnci Neşriyatı Matbaası, 56 s., (3 perdelik milli komedi)

Not: İç kapağın arkasında müellifin bir portresi vardır. Eser, Darülbedayi (= İstanbul Şehir Tiyatrosu) tarafından temsil edilmiştir.

2. bs.: İstanbul, 1926, İkbal Kütüphanesi., 90 s.

"Maruf Muharrirlerin Asarını Cami Temaşa Külliyyatı. Adet: II"

2- Eski Rüya

İstanbul, 1338 (1922), Hüsnü Tabiat Matbaası. 72 s., (3 perde)

Not: Eser, Eliza Binemecyan Hanıma ithaf olunmuş ve Yeni Sahne Darülbedayi Türk Tiyatrosu tarafından temsil edilmiştir.

3- Ümidin Güneşi

İstanbul, 1924, İkbal Kütüphanesi, 38 s., (2 perde)

"Mektep Temsilleri. Adet: 4"

4- Gazeteci Düşmanı, Şemsiye Hırsızı, İhtiyar Serseri

İstanbul, 1925

5-Taş Parçası

İstanbul, 1926, İkbal Kütüphanesi, 52 s., (2 perde.)

"Maruf Muharrirlerin Asarını Cami Temaşa Külliyyatı. Adet: 9"

Not: Eser, müellifi tarafından: "Taş Parçası'nı yazdığımдан çok daha iyi oynayan sanatkâr arkadaşım" kaydı ile Raşit Rıza'ya ithaf olunmuştur.

6- Bir Köy Hocası

İstanbul, 1928, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 32 s., (2 perdelik mektep temsili.)

7- Babur Şah'ın Seccadesi

İstanbul, 1931, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 21 s., (Komedi)

Not: Eser, Aziz Hudai'nin Diş Ağrısı adlı monologu ile bir arada basılmıştır. İç kapakta "nakleden: Reşat Nuri" kaydı bulunmaktadır.

8- Bir Kır Eğlencesi

İstanbul, 1931, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 46 + [2] s. (Mektep temsili, Komedi 2 perde.)

9- Ümit Mektebinde

İstanbul, 1931, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 30 + [2] s., (Mektep temsili 2 perde)

10- Felaket Karşısında, Gözdağı, Eski Borç

İstanbul, 1931, Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi, 45 + [2] s., (Birer perdelik 3 temsil bir arada.)

11- İstiklal

1. bs.: Ankara, 1933, Hakimiyet-i Milliye Matbaası, 20 s.

Not: Varlık dergisinin ilavesidir. (Mektep piyesi. 1 Perde.)

2. bs: İstanbul, 1953, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık T.L.Ş. 16 s.

"Okul Temsilleri Serisi: 4"

12-Vergi Hırsızı

İstanbul, 1933, Devlet Matbaası., 20 s.

"Mektep Temsilleri. No: I" (1 perdelik komedi.)

13- Hülleci

İstanbul, 1935, Devlet Basımevi, 97 Ss.

"Basın Genel Direktörlüğü Yayınından" (4 perde halk komedisi.)

14- Bir Yağmur Gecesi

Ankara, 1943, Ulusal Matbaa, 105 s.

C. H. P. Halkevleri Yayını. No: 27" (Piyas 2 perde.)

"Onuncu Yıldönümü Temsilleri"

15- Yaprak Dökümü

İstanbul, 1953 (Aynı isimli romanından kendi kalemiyle).

İstanbul, 1971, MEB Yayınları (Eski Şarkı ile birlikte)

16- Eski Şarkı

1951, İstanbul (Eski Hastalık isimli romanından kendi kalemıyla)

İstanbul, 1971, MEB Yayınları (Yaprak Dökümü ile birlikte)

17- Balıkesir Muhasebecisi

1953 (Bu eser kendi kalemıyla radyofonik oyun haline getirilmiş ve temsil edilmiştir.

İstanbul, 1971, MEB Yayınları (Tanrıdağı Ziyafeti ile birlikte)

18- Tanrıdağı Ziyafeti

İstanbul, 1955

İstanbul, MEB Yayınları, 1971 (Balıkesir Muhasebecisi ile birlikte)

19- Bu Gece Başka Gece

İstanbul, 1956

Not: **Daktilo Makinesi** isimli radyofonik temsiliyle, 16 Ocak 1944 tarih ve 222 sayılı Türk Tiyatrosu mecmuasında ilan edilip oynanmış **Yol Geçen Hanı** isimli bir piyesi daha vardır.)

1.3.4. Gezi Yazıları

1- Anadolu Notları.

1. bs.: İstanbul, 1936, Kanaat Kütüphanesi, 149 + 3 s.

2.bs. 1. c., İstanbul, 1946, Semih Lütüfi Kitabevi, 142 + [2] s.

2- Anadolu Notları,

İnkılap Yayınları, İstanbul, (1. ve 2. cilt bir arada)

(...)

25. bs. İnkılap Yayınları, İstanbul, (1. ve 2. cilt bir arada)

1.3.5. Çeşitli Kitapları

1- Dil ve Edebiyat, Tanzimattan Bugüne Kadar, Ankara [tarih yok], Başvekâlet Müdevvenat Matbaası, 10 S.

"Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin müsveddeleri. Nu. 54"

2- Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu, 3 c. İstanbul, 1935, Kanaat Kitabevi, 2192 + 10 s. (İsmail Hami Danişmend, Ali Suha Delilbaşı ve Nurullah Ataç'la beraber)

3- Türk Kıratı, 3 c. İstanbul, 1930, I. c.: 192 s.; 2.c.: 228 s.; 3.: 260 s. (Ortaokullar için, Refet Avni ile beraber)

1.3.6. Çeviri ve Uyarlamaları

1- Grandeure et Decadance de Cezar Birotteau, Eugenie Grandet, Le Per Goriot, Honore de Balzac'tan Seçmeler, İstanbul, 1927, Devlet Matbaası, 41 s.

"Cihan Edebiyatından Numuneler"

2- Hakikat

İstanbul, 1929, Devlet Matbaası, 311 s.

[Emile Zola'nın Verite adlı romanının tercümesi]

3- Hakikat

2 c., İstanbul, 1945, Sadık Kağıtçı Basımevi. 1. c.: [3] + 562 s.; 2. c.: [3] + 496 s.

"Dünya Edebiyatından Tercümeler" "Fransız Klasikleri: 91"

4-Atlı Adam. Diktatörün Romanı.

İstanbul, 1947, İnkılâp Kitabevi, 167 s.,

[Drieu La Rochellein'den tercüme]

"İnkılâp Kitabevi'nin Seçme Tercümeler Serisi. 13"

5- Yabancı

İstanbul, 1953, Varlık Yayınevi, 106 + IV s.,

[Albert Camus'un L'etranger adlı romanının tercümesi]

"Varlık Yayınları. Sayı: 146", "Varlık Cep Kitapları. 59"

6- Evham

İstanbul, 1955, İstanbul Yayınevi Matbaası, 144 s

[Jacques de Lecretelle'den tercüme]

"İstanbul Yayınları. Nu. 8"

7- Don Kişot

İstanbul, 1957, Doğan Kardeş Yayınları A. Ş. Basımevi, 223 s.

[Cervantes Saavedra'nın aynı isimli romanının tercümesi]

Not: Tom Louis'in çocuklar için Fransızca adaptasyonundan dilimize çevrilmiştir.

8- La Dam aux Camelias

Alexandre Dumas Fils'in aynı isimli romanının tercümesi. 1950-1951 de Hürriyet gazetesinde tefrika edilmiştir.

9- Fakir Bir Gencin Romanı

(Octave Feuillet'den tercüme.) 1951 de Hürriyet gazetesinde tefrika edilmiştir.

10- Mektep Çocuğu

İstanbul, 1930, Milliyet Matbaas., 80 s. resimli.

Leon Frapie'den tercüme edilen küçük hikâyeler.

"Himaye-i Etfal Umumi Neşriyatı Nu. 14 "

Not: İzzet Ziya Bey tarafından resimlendirilmiştir.

11- Hakiki Kahramanlık

Tristan Bernard'ın Le Vrai Courage adlı eserinden adapte.

Not: Bu eser, tarafımızdan görülememiştir.

12- Bir Gece Faciası

İstanbul, 1924, İkbâl Kütüphanesi, 56 s.

'(François de Curel'in Terre Inhumaine adlı eserinden nakledilmiştir.)

'Maruf Muharrirlerin Asarını Cami Temaşa Külliyyatı. Adet: 5"

Not: Eser, ilk defa olarak 1340-1342 ramazanında Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu'nda Darülbedayi (= İstanbul Şehir Tiyatrosu) sanatkarları tarafından temsil edilmiştir.

13-İhtiyar Serseri

Octave Mirbeau'nun Le Portefeuille adlı eserinden adapte.

Bu eser tarafımızdan görülememiştir.

Not: İhtiyar Serseri, Gazeteci Düşmanı ve Şemsiye Hırsız telifleriyle birlikte basılmıştır.

14- Arapça Değil mi Uydur Uydur Söyle

İstanbul, 1926, İkbâl Kütüphanesi., 19 s. (Komedi I perde)

' Tristan Bernard'ın L'anglais Tel qu'on le Parle adlı eserinden Adapte.

'Maruf Muharrirlerin Asarını Cami Temaşa Külliyyatı. Adet: 8"

Not: Müellif, bu eserini "Yıldızböceği" takma adı ile yazmıştır.

15-Çifte Keramet

İstanbul, 1927, İkbâl Kütüphanesi, 86 + [1] s., (Komedi 3 perde)

(Tristan Bernard)ın (Les Jumeaux de Brighton) adlı eserinden adapte.

"Maruf Muharrirlerin Asarını Cami Temaşa Külliyyatı. Adet: 12"

Not: İlk defa olarak 1343 yılında Beyoğlu Halep Çarşısında Varyete Tiyatrosunda Darülbedayi sanatkârları tarafından temsil edilmiştir.

16-İş Adamı

İstanbul, 1932, İkbâl Kütüphanesi, 104 s., (3 perde)

Octave Mirbeau'nun Les Affaires Sont Les Affaires adlı eserinden adapte..

17- Sevmek Hakkı, 1927, Pierre Wolff ve Gaston Leroux'nun "Les Leys" isimli eserinden

18- Karanlık Kuyu, 1927 Paul Laindan'ın "Grosse et Louis Forest" isimli eserinden adapte.

(Bu eser Burhanettin Tepsi tarafından "Sairfilmenam" ismiyle bir defa daha çevrilmiştir.)

19- Bahar Hastalığı, 1927, Georges Fevdeau'nun "Le Borgeon" isimli eserinden adapte.

20- Karaman Kahvesi, 1927, Tristan Bernard'ın "Le Petit Cafe" isimli eserinden adapte.

21- Kalbin Gençliği (İkinci Gençlik), Robert de Flers ve G. Caillavet'nin "Papa" isimli eserinden (Aynı eser; A. Muhtar tarafından da çevrilmiştir.)

22- Evin İçi: Bir perdelik piyes. Maurice Mecerlink'ten.

23- Sevdâ Politikası, (aynı yazarlar) adapte.

24- Kader-Kısmet, Tristan Bernard'ın "Le Deux" isimli eserinden adapte.

25- Dolapdereli, Tristan Bernard'ın "Costaux des Epinettes" isimli eserinden adapte.

26- Turna Katarı, Tristan Bernard'ın "Une Aimable Lingerie" isimli eserinden adapte.

27- Nesrin, Tristan Bernard'ın "Georges Thurner" isimli eserinden adapte.

28-Yaşayan Kadavra, 1931, Tolstoy'dan tercüme. (Aynı eser Maarif Vekâleti Konservatuar neşriyatında başka bir mütercim tarafından da neşredilmiştir.)

29- Cürüm ve Ceza, 1934, Dostoyevski'nin romanından Gaston Baty'nin tiyatro haline getirdiği eserden tercüme.

30- Karamazof Kardeşler, 1955, (aynı yazarın piyes haline sokulmuş romanından tercüme).

31- Bir Donanma Gecesi

1.3.7. Çeşitli Tercüme Eserleri

1-İlm-i Mantık, İstanbul, 1331 (1915), Kanaat Matbaası, 123 s., (Emile Boirac'tan tercüme)

Not: Sultaniler için ders kitabıdır.

2-Fransız Edebiyatı Antolojisi, 3 c., İstanbul, 1929-1931, Devlet Matbaası.,

I. c.: 1929. VIII+132 S.; 2. c.: 1930. 246 S.; 3. c.: 1931. 271 s.

3-Kahramanlar, Carlyle'den tercüme. [İstanbul 1943] Semih Lütfi Kitabevi. [2] + 32+207 s.

Not: Hasan-Ali Yücel'in 2 sahifelik, kitabı aslından Fransızcaya çeviren "Jean Izoulet"nin de 32 sayfalık önsözleri vardır.

4-Muhammedin Hayatı, İstanbul, 1930, Devlet Matbaası, 464 s., (Emile Dermenghem'den tercüme.)

5-Üç Asırlık Fransız Edebiyatı, 3 c., İstanbul, 1932, Kanaat Kütüphanesi.

1. c.: 17. nci asır. 63 s.

2. c.: 18. inci asır. 56 s.

3. c.: 19. uncu asır. 66 s.

6-Tolstoy Hayatı ve Eserleri, İstanbul, 1933, Kanaat Kütüphanesi, 56 s. (resimli, Fransızcadan nakil)

Not: Eserin dış kapağında basım tarihi 1932dir.

7-Ibsen Hayatı ve Eserleri, İstanbul, 1934, Kanaat Kütüphanesi, 56+5 s., (Fransızcadan nakil)

8-Napolyon'un Düşünceleri, İstanbul, 1943, 56 s. "Yedigün Neşriyatı" (Octave Aubry'nin eserinden tercüme)

Not: Eserin başında Sedat Simavi'nin iki sahifelik önsözü vardır.

9-İtirafılar. 1. c., İstanbul, 1955, Maarif Basımevi, 433 s., (J. J. Ruosseau'nun Les Confessions adlı eserinin tercümesi.)

"Dünya Edebiyatından Tercümeler"

'Fransız Klasikleri. 206"

10-Ripka İfşa Ediyor, Ulus gazetesinde tefrika edilmiştir (1949). Bu eser, bazı kaynaklarda Reşat Nuri Güntekin'in basılmamış romanı olarak gösterilse de Ulus gazetesindeki tefrikada "Tercüme eden: Reşat Nuri" şeklinde yayınlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

2.1.1. Harabelerin Çiçeği

2.1.1.1. Romanın Kimliği

Harabelerin Çiçeği romanı, Cemil Nimet takma adıyla 1919 yılında Zaman gazetesinde tefrika edilir. Yazarın ilk romanı olmasına rağmen, romanın doğuş hikâyesinin ve konusunun “Gangue” adlı meşhur bir romanla benzerlik göstermesi yüzünden kitap olarak ancak 1953 yılında yayınlanır. Reşat Nuri’nin ilk romanı olan Harabelerin Çiçeği, onun romancılığa adım atması bakımından önem taşır.

Roman, ilk kez Tanrı Misafiri adlı uzun hikâye ile birlikte Hadise Yayınevi tarafından İstanbul’da 1953 yılında basılır. Eser, daha sonraki yıllarda İnkılap Yayınları tarafından basılmaya başlanır ve son olarak yirminci baskısını 2007 yılında yapar.

2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Harabelerin Çiçeği romanı, çerçeve vaka anlatımıyla birbiri içine geçmiş iki farklı bakış açısı ile kaleme alınır. Romanın “İlk Tesadüfler” (s.5) başlıklı bölümünden, “Canlı Bir Mazi” (s.24) başlıklı bölümüne kadar tanık (müşahit) anlatıcı bakış açısı kullanılır.

Romanın giriş cümlesi olan; “*Bu üçüncü tesadüfimdi. İlk defa Köstence’de, ikinci defa Korfu’da görmüştüm.*” (s.5) ibarelerinden sonra tanık-anlatıcı, olayları bir müddet kendi gözüyle anlattıktan sonra, sözü başkişiye emanet eder. Tanık-anlatıcı konumundaki kahraman, yer yer kendini gösterir. Doktor Hayrullah Bey’in bu araya girişleri ise parantez içinde verilir:

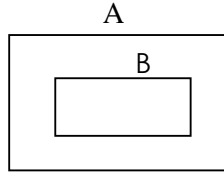
“(Süleyman Bey, hikâyesine küçük bir fasıla verdi... İhtiyar hizmetçisinin getirdiği kahveleri içtik.... sonra tekrar başladı.)” (s.55)

Olayların anlatımını başkişiye devrettikten sonra iki-üç defa araya giren tanık-anlatıcı, sözü son olarak Doktor Süleyman’ın hikâyesini tamamladığı “Netice” bölümünde devralır.

Romanın çerçeve vakası tanık anlatıcı kurulurken asıl öykü kahraman- anlatıcı bakış açısı ile sunulur.

Olay örgüsüne derinlik kazandırmak isteyen anlatıcı, tanık konumunda iken olayların merkezindeki kahramanın yaşadığı olayları kendisi anlatmak yerine ona anlattırarak geri planda durmayı tercih eder. Çünkü tanık anlatıcı, “*vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer.*” (Aktaş, 1991: 113) Romanda tanık-anlatıcıdan sözü devralan ve asıl vakayı anlatan kahraman-anlatıcı ise olayları geçmişte yaşamış birinci özne konumundadır.

Harabelerin Çiçeği romanı birbiri içine geçmiş iki ayrı hikâyeden ziyade, dışta yer alan tanık anlatıcının okuyucuyu asıl vakaya hazırladığı bir roman intibasını verir;



A: Dr. Hayrullah Bey: Tanık anlatıcı

B: Süleyman Kemal: Kahraman-Anlatıcı

Doktor Hayrullah’ın tanık olduğu bir yaşam yoktur ortada, onun sadece merak ettiği bir adamın hikâyesini ilk ağızdan dinlemektedir.

Romanda iki farklı anlatıcı olmakla birlikte olaylar, hikâye etme şeklinde nakledilir. Özellikle asıl vakanın anlatıldığı bölümde, özetleme tekniğine sıkça başvurulduğu görülür.

2.1.1.3.Olay Örgüsü

Harabelerin Çiçeği romanı, yazar tarafından ayrı ayrı başlıklandırılarak yirmi altı bölüme ayrılır. Bu bölümler, olay örgüsünün ana hatlarını belirlemekten ziyade vaka birimleri arasındaki bağlantıyı sağlamak amacıyla yapılır.

Çerçeve vaka anlatımına sahip olan romanın dış çerçevesinde, Doktor Hayrullah Bey'in, asıl vakaya ulaşma yolundaki çabası ve bunda başarılı olması; iç çerçevede ise küçükken bir yangın sırasında yüzü yanan Süleyman Kemal Bey'in hikâyesi anlatılır.

Birinci Bölüm:

- Tanık anlatıcı konumundaki Doktor Hayrullah Bey'in, üç kere ayrı yerlerde tesadüf ettiği yüzü yanık bir adamı merak etmesi
- Doktor Hayrullah Bey'in bir hastasının ölümüyle yanık yüzlü adamla yakından ilgilenmesi ile aralarında bir bağ olduğunu sezmesi
- Doktor Hayrullah Bey'in altı aylık bir zaman boyunca Bursa'da kaldıktan sonra tekrar döndüğünde yanık yüzlü adama (Süleyman'a) tesadüf etmesi
- Doktor Hayrullah'ın Süleyman'ı evinde ziyaret etmesi ve Süleyman'ın hayat hikâyesini anlatması
- Süleyman Kemal'in zamanda geriye dönerek, güzel olduğu için şımarık yetiştiği çocukluk günlerini hatırlaması
- Süleyman'ın teyzesinin kızı Seniha'nın babası Hilmi Bey'in sürgüne gönderilmesi üzerine babası ile tartışması
- Süleyman'ın Seniha'yı görmek için teyzesinin Beylerbeyi'ndeki evine gitmesi
- Bir gece konakta çıkan yangında Süleyman'ın yüzünün yanması

İkinci Bölüm:

- Yüzü yanan ve çirkin bir hal alan Süleyman'ın ailesi tarafından eski ilgiyi görmemesi
- Süleyman'ın köşkün bir odasında sütünesiyle beraber kalmaya başlaması
- Süleyman'ın Galatasaray Sultanisine yatılı olarak başlaması
- Beş yıllık okul yaşamında arkadaşlarının onunla alay etmeleri
- Okulunu başarıyla bitiren Süleyman'ın tıp eğitimi almak üzere Paris'e gitmesi
- Süleyman'ın Paris'te bir maskeli baloda tanıştığı Bijou'nun onun yüzünü görünce kaçması
- Paris'te okulunu bitirip iyi bir göz doktoru olan Süleyman'ın babasının ölümüyle Mudanya'ya dönmesi

Üçüncü Bölüm:

- Mudanya'ya yerleşen Süleyman'ın gözleri görmeyen Maryanti ile tanışması
- Süleyman'ın Maryanti'yi tedavi etmek için babasından izin alması

- Süleyman'ın Maryantiyi tedavi ederek görmesini sağlaması ve Maryanti ile babasına görünmeden ayrılması
- Süleyman'ın hastalanarak bir ay hastanede kaldıktan sonra Mısır'a gitmek için gittiği rıhtımda süttnesinin köyü olan Kösedere ismini duyup ani bir karar ile oraya gitmesi
- Süleyman'ın süttnesi ile görüşmesi ve süttnesinin ölmesi
- Süleyman'ın Çanakkale'den İstanbul'a gitmek için bindiği vapurda Seniha'nın kızı ile tesadüfen konuşması ve Seniha ile teyzesini görmesi
- Süleyman'ın İstanbul'da teyzesinin ve Seniha'nın yaşadığı evi bularak satın alıp teyzesine hediye etmesi
- Teyzesinin Süleyman'ı bulup teşekkür etmesi ve Seniha'yı yanına göndereceğini söylemesi
- Seniha ve çocuklarından kaçan Süleyman'ın Seniha'nın bir yıl sonra Bursa'da öldüğünü öğrenmesi
- Hikâyesini bitiren başkişi Süleyman'ın sözü tanık anlatıcı konumundaki Doktor Hayrullah'a devretmesi
- Doktor Hayrullah'ın, Süleyman Bey'in İsviçre'de Seniha'nın iki çocuğuyla birlikte yaşadığını öğrenmesi

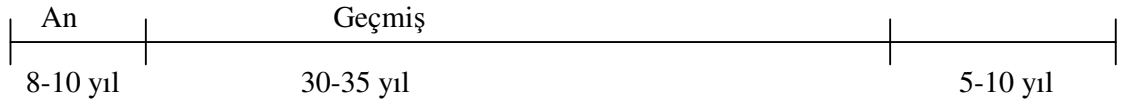
İç çerçeveyi oluşturan Süleyman'ın hikâyesi, Seniha ve teyzesinden kaçıp onların yaşamlarını uzaktan gizlice izlemesi ile sonlanır. Bu noktadan itibaren sözü tekrar tanık anlatıcı konumundaki Doktor Hayrullah Bey devralır ve romanın dış çerçevesine geçilir.

Romanın dış çerçevesi, Doktor Hayrullah'ın Süleyman Kemal'in hikâyesini dinledikten iki gün sonra tayini çıkıp gitmesi ile sürer. Aradan zaman geçtikten sonra bir gün bir dostundan İsviçre'de yanık yüzlü bir doktorla tanıştığını işitir. Süleyman Kemal'in, Seniha'nın iki kızını alarak İsviçre'ye yerleştiği anlaşılır.

2.1.1.4.Zaman

Harabelerin Çiçeği romanının vaka zamanı, Meşrutiyet döneminin öncesindeki yılları kapsar. Başkişi Süleyman Kemal'in babasının II. Abdülhamit'in yaverlerinden birisi olması bunun kanıtı niteliğindedir.

Romanın vakası, andan geçmişe, geçmişten tekrar ana uzanan akronik bir zaman sunumu ile verilir. Çerçeve vaka olması dolayısıyla tanık anlatıcının sözü kahraman anlatıcıya bıraktığı anda, andan geçmişe dönüş süreci başlar. Kahraman anlatıcı, hikâyesini bitirip sözü tekrar tanık anlatıcıya bıraktığında ise geçmişten ana dönülür.



Anlatı türlerinde zaman unsurunun kronolojik bir süreç takip etmesi şart değildir. “Anlatma süresinin şu veya bu şekilde biçimlenmesi, yazarın niyeti, beklentisi, dünya görüşüyle, dünyayı kavrayışıyla ve olayların seyri ile ilgili bir husustur.” (Tekin, 2001:120) Harabelerin Çiçeği romanında, zaman unsuru kahramanın karakterini bütünleştirmek ve olgun şartları hazırlamak için akronik bir şekilde sunulur. Romanın çerçeve vakası, sekiz-on yıldan fazla bir zamanı kapsar:

“Bu, üçüncü tesadüfimdi. İlk defa Köstence’de, ikinci defa Korfu’da görmüştüm. Bu sefer de, Çungura köyünden Bursa’ya inen تنها yol üstünde ona rastlıyordum. Aradan, hemen sekiz, on senelik bir zaman geçmesine rağmen, daha, yüzünü görmeden tanıdım.” (s.9)

Doktor Hayrullah’ın yanık yüzlü adamı üç defa görmesi, zamanda geriye dönülerek anlatılır. Bu tesadüflerin ardından, altı aylık bir süre Bursa’dan ayrılan Hayrullah Bey, Bursa’da bir av dönüşünde yanık yüzlü adama yine rastlar. Adının Süleyman Kemal olduğunu ilk kez o gün öğrenir ve üç gün sonra da Süleyman Kemal’in evine misafirliğe gider. Süleyman Kemal, Doktor Hayrullah’tan bu andan itibaren sözü emanet alır ve zamanda geriye dönüş tekniğini kullanarak çocukluk yıllarından itibaren başından geçenleri anlatmaya başlar.

Özetleme tekniği ile yaşam öyküsünü anlatan Süleyman, özellikle 12 yaşından sonra gittiği Galatasaray Sultanisindeki 5 yıllık süreç üzerinde durmaktadır.

“Mektepteki hayatım, ilk günlerde tahammül edilemeyecek kadar üzücü oldu. sonra her şeyde olduğu gibi tabii bunun da zehiri hafifledi. Yalnız şunu söyleyimki mektepte bulunduğum o beş azap senesi içinde, bir gün bahtiyar olamadım.” (s.47)

Beş yıllık mektep hayatının ardından Süleyman Kemal'in Paris'te tıp eğitimi alarak göz doktoru olduğu yıllar anlatılır. Yine zamanda sıçrama ve özetleme tekniği kullanılarak sadece kahraman anlatıcının zihninde yer etmiş anılardan bahsedilir. Romanda, Paris'te geçen süre kesin bir tarih olarak belirtilmez. Fakat Süleyman Kemal'in doktor olduktan sonra, babasının ölümüne kadar iki yıl daha geçtiği belirtilir. Bu da ortalama, altı-yedi yıl kadar Paris'te kaldığını gösterir. Babasının ölümüyle kendisine yüklü bir miras kalınca da, Avrupa'da seyahatlere başlar. Bu seyahatler için ne belirli bir mekân ne de belirli bir zaman ibaresi kullanılır.

Süleyman Kemal'in İstanbul'a dönüşü ve ardından Mudanya'ya yerleşmesi yine tarih belirtilmeden anlatılır. Anlatıcı, "*Mayıs bitmek üzereydi*" (s.79) gibi sadece belirli gün ve mevsim adları vererek kozmik zaman unsurlarını ön plana çıkarır.

Başkişi Süleyman Kemal'in Mudanya ve Bursa'daki yaşamının kaç yıllık bir süreci kapsadığı da belirtilmez. Fakat romanın genel kurgusu içinde, Süleyman Kemal'in çocukluğundan başlayarak şimdiki zamana kadar geçen 35-36 yıllık bir süreç anlatılır.

Romanın iç çerçevesi yani başkişi Süleyman Kemal'in hayat hikâyesi, bu kadar uzun bir süreyi kapsarken dış çerçeve 8-10 yıllık bir süreci kapsamaktadır.

Harabelerin Çiçeği romanında sosyal zaman, "*Babam, Sultan Abdülhamit'in yaverlerinden bir paşa idi.*" (s.24) cümlesinde verilen bilgi ile netleşir.

Başkişi Süleyman Kemal'in hatıralarında yer eden eniştesi Hilmi Bey ile paşa babasının saray ile ilgili tartışmaları da dönemin Saltanat-Meşrutiyet çatışmalarına göndermede bulunmaktadır. Romanda, zaman unsurunun genellikle geçmişe dönük olarak hikâye ve rivayet yöntemi ile aktarıldığı görülmektedir.

2.1.1.5.Mekân

2.1.1.5.1.Çevresel Mekân:

Anlatı türlerinde mekan olgusu, olayların geçtiği topoğrafik zemin olmanın yanı sıra kahramanların varoluş kaygılarını da içlerinde barındıran bir yapı özelliği gösterirler. "*Epik anlatı türlerinde daha çok bir topoğrafik yer olarak algılanan mekan unsuru, dramatik anlatılarda olayların akışına yön veren karakterler yaşadıkları mekan ile bilme, görme, anlama ve yansıtmaya yönelik bir ilişki içerisindedirler.*" (Korkmaz,

2007: 435) Anlatı türlerindeki mekan unsuru bu bağlamda çevresel mekan ve olgusal mekanlar olarak irdelendiğinde karakterlerin yaşadıkları ve olayların üzerinde yaşandığı mekan arasındaki ilişki daha işlevsel olarak ele alınabilir.

Harabelerin Çiçeği romanında vakanın geçtiği mekânlar; Bursa, İstanbul, Paris, Kösedere köyü, Mudanya, Avrupa ve İsviçre'dir.

Romanın dış çerçevesini oluşturan vaka, Bursa'da geçmektedir. Tanık anlatıcı konumundaki Doktor Hayrullah, kahraman anlatıcı konumundaki Süleyman'ı burada tanır.

İç çerçeveyi oluşturan ve romanın asıl bölümü olan Süleyman Kemal'in hikâyesi ise, hatıralarının geçtiği değişik mekânlarda canlandırılır. Çocukluk yılları İstanbul'da, gençlik yılları Paris'te ve Avrupa'nın diğer şehirlerinde geçen Süleyman Kemal, olgunluk döneminde Türkiye'ye döner. Mudanya taraflarında bir ev satın alır ve hayatını burada devam ettirir. Sütünesinin yaşadığı Kösedere köyünde bir hafta kalan ve ardından Seniha'nın yaşadığı Bursa'da belirli aralıklarla bulunan kahramanın hayatında, bu mekânlar da önemli bir yere sahiptir.

Fiziksel mekân unsurlarının tasvirlerle fazla boğulmadan anlatıldığı romanda, Başkişi Süleyman Kemal'in hayatını yansıtacak mekân-insan ilişkilerinin daha önemli olduğu görülür.

2.1.1.5.2.Olgusal Mekânlar:

Roman dünyasındaki mekân kullanımı, sadece olayların geçtiği fiziksel çevre ile sınırlı değildir. Roman kahramanlarının içsel dünyalarının dışa yansıdığı kullanımlarda olgusal mekân devreye girer. *“Olgusal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topoğrafik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.”* (Korkmaz 2007: 403) İç dünyanın dışa yansıması ise mekânın insanla olan ilişkisine göre; a- Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar b- Sınırları sonsuza açılan açık ve geniş mekânlar olarak biçimlenir.

2.1.1.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Çocukluğunda güzel bir yüze sahipken bir yangın sonrası yüzü yanan kahraman için yaşanan mekânı artık kendisi değil çevresi belirler. Başta ailesi olmak üzere

çevresinin yüzüne bakmak istemeyişinin çocuk ruhunda açtığı yara ile birlikte kendi kabuğuna çekilen başkişi için “fiziksel çirkinliğini” hatırlatacak ve onu küçük düşürecek her mekânın bir hapishaneden farkı yoktur. *“Zaten kendi beniyle de uzlaşmaz bir çatışma yaşayan kahraman, kapalı-dar mekanlarda oldukça sıkılır.”* (Korkmaz, 1997: 170) Bu bağlamda Süleyman Kemal’in yaşamındaki mekânların en önemlilerinden biri Galatasaray Sultanisidir. Paşa babasının isteğiyle “leylî-meccanî” gittiği bu okul, hayatının ıstırap dolu beş yılını geçirmesine sebep olur. Okul arkadaşları tarafından sürekli alay edilen itilip kakılan Süleyman Kemal, gece yarısı olup da arkadaşlarının uyumasına kadar geçen süreyi, acı ve korku ile geçirir.

Yangın vakasının ardından toplumdan yalıtılan ve yalnız bırakılan Süleyman Kemal’in ilerleyen yaşamı sürekli bir kaçış fenomeni içerisinde geçer. Okul yıllarının üzerinde oluşturduğu baskı nedeniyle kendini gerçekleştirme arzusunu derslerine yönelten kahraman, kendini bu konuda geliştirmeye muvaffak olur. Hapishane hayatından daha ıstıraplı geçen okul yılları, Süleyman Kemal’in iyice soyutlanıp, yalnız kalmasına sebep olur.

“Mektepteki hayatım, ilk günlerde tahammül edilemeyecek kadar üzücü oldu. sonra her şeyde olduğu gibi, tabii bunun da zehiri hafıfledi. (..) mektepte bulunduğum o beş azap senesi içinde, bir gün bahtiyar olamadım. Bir tek arkadaş edinemedim. O yaşta bir çocuk için, bu kadar mutlak bir kimsesizliğin ne olacağını kolayca tahmin edebilirsiniz.” (s.47)

Yalnızlık duyguları içinde yoğrulduğu mektep, içinde sevgi dolu bir kalp taşıyan Süleyman Kemal’in yüzüne soğuk bir maske giydirir. *“Mutlak bir kimsesizlik”* içerisine bırakıldığı yatılı mektepte geçirdiği yıllar Süleyman Kemal’in yaşamındaki bedensel yalnızlığının ruhsal yalnızlığa doğru gidişinde etkili bir süreçtir. *“Mekanın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkansızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır.”* (Korkmaz, 2005: 437) Bu nedenle sürekli olarak toplumdan ve kalabalıktan kaçan kahraman için mekân giderek darlaşır ve onun yaşam sınırlarını belirleyerek kuşatır.

Paris’te geçirdiği yıllarda da, mekânın baskısını üzerinde hisseden Süleyman’ın yalnızlığı buraya ilk gediği gündeki mekân tasviri ile doğru orantılıdır:

“Trenden, yağmurlu ve sisli bir günde indim. Sokaklar çamurlu hava karanlıktı. Etrafımdaki gürültülü yabancı kalabalıkta kendimi tamamıyla yalnız buldum.” (s.55)

“Yağmurlu ve sisli bir günde” indiği Paris yaşamındaki kaçış mekanlarından biri olma özelliği taşıırken başkişinin ruhunda derin bir etki bırakır. Yüzü yandıktan sonra yalnızlığa itilen Süleyman Kemal, “çamurlu sokaklar”da karanlık bir havada yalnızlığını daha çok duyumsar.

Paris’te yüzünün yanığı ile daha az ilgilenildiği için biraz rahatlayan Süleyman Kemal, yine de toplum içine rahat çıkamaz ve onlara bakarken kendini “sakatlardan daha bedbaht, sokak köpeklerinden daha metruk hisseder.” (s56)

Başkişinin bedensel çirkinliği, yaşadığı tüm mekânların olumsuzlanmasına neden olur. Toplumsal önyargıların ve korku dolu bakışların yüzüne çevrildiği her mekân Süleyman için yaşanılmazdır. Bu nedenle kendisini daha az tanıyan ve daha yabancı olduğu Paris’e gider.

2.1.1.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Anlatı türlerinde kahramanların kendilik dünyalarını kurguladıkları ve güven içinde oldukları mekanlar açık ve geniş mekenlardır. “İçtenlik mekanı olan bu mekanlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içerisinde.” (Korkmaz, 2005:442) Romanın başlangıcında geniş olan mekân, konaktaki yangının ardından sürekli olarak daralarak, boğuk ve kapalı bir hal alır. Yangında yüzü yanan Süleyman Kemal için artık yaşanan mekândan kaçma isteği baş gösterir. Ailesinin ve çevresinin bakışlarındaki değişiklik, onu toplumdan soyutlayıp dar mekânlara ve hapis bir yaşam sürecine sürükler. Kaçış mekânları ya da sığınak mekânları olarak görülen bu mekânlardan ilki konakta en üst katta kalan sütünesinin odasıdır. Bu oda, Süleyman’ın insanlardan kaçıp sığındığı bir mekân olmaktan öte bir “şefkat barınağı” niteliğini de taşımaktadır. Annesi ve babasının yangın sonrası şefkatlerini esirgedikleri kahraman, sütünesinin sevgisine sığınarak yaşamını sürdürür.

Süleyman Kemal’in hem mektep yıllarında hem de Paris’te mutlu olduğu iki mekân tablosu vardır: “Maskeli balolar”. Herkesin maske takıp yüzlerin tanınmadığı bir anda, Süleyman Kemal gözlerinin ve saçlarının güzelliği ile dikkati çeker. İşte bu anlarda onun yüreğindeki mutluluk deryası harekete geçer:

“Sahnede bulunduğum o bir kaç dakikada, gönlümde senelerden beri unutulmuş bir güneşin ziya ve harareti yaşamıştı. Çocukluğumun kaybolmuş o eski günlerini, hem acı, hem de tatlı bir suretle hatırlarım... Veleve bir hayal içinde, birkaç dakika,

başka insanların kalbinde uyandırdığım hayret ve takdirin sarhoşluğu içinde ağlayarak, koşa koşa oradan kaçtım.” (s.51)

Okul yıllarında katıldığı maskeli baloda “çocukluğunun kaybolmuş eski günlerini” tatlı “bir hayal içinde” bulan ve mektep arkadaşlarının üzerinde uyandırdığı “hayret ve takdir sarhoşluğu”na rağmen Süleyman Kemal acı gerçeğin bilincindedir. Bununla birlikte bu maskeli balo başkişinin okul yıllarında geçmişe dönük anılarını canlandıran bir sahne olarak yerini alır.

Süleyman Kemal, Paris’te düzenlenen bir baloya ise daha planlı bir şekilde katılmak ister. Kaldığı pansiyondaki yan komşusu Bijou’yu maskeli baloya davet eder ve onunla güzel dakikalar geçirmeyi hayal eder. Baloda tam Bijou’yu öpeceği anda maskesinin düşmesi ile bu hayali suya düşer.

Paris dönüşünde Mudanya’ya yerleşen Süleyman Kemal, burada insanlardan uzak ve huzurlu bir hayat peşindedir.

“Mudanya’ya biraz uzak yerde, küçük bir köşk tutmuştum. Orada, göziün alabildiğine kadar uzanıp giden zeytin ormanları, çiçek ve yeşillik dolu tarlalar, güzel bir deniz vardı.” (s.71)

Mudanya’da “küçük bir köşk”e yerleşen Süleyman Kemal, “göz alabildiğine uzanan zeytin ormanları, çiçek ve yeşillik dolu tarlaları” ile denize yakın bir inziva yaşamı içerisinde kendi yapay mutluluk yuvasını kurar. Bu yuva onun toplum dışındaki yalıtılmış halini ruhsal anlamda huzura kavuşturan bir mekan olur.

Romanın başkişisi Süleyman Kemal’in yaşamını etkileyen diğer mekânlardan biri de Kösedere köyüdür. Sütünesinin köyü olan bu mekân, onun Anadolu insanının samimiyeti karşısında rahatladığı geniş bir mekân olarak karşımıza çıkar.

“Bu küçük köyde aldığım müddetçe bir aile ocağı sıcaklığı buldum... Eğri büğrü sokaklardan geçerken, pencereden, “Ninenin Süleyman’ı” sözünü fısıldadıklarını işittikçe tuhaf bir haz duyuyor, ilk defa yüzümün çirkinliğinden utanmıyordum.” (s.90)

Süleyman, bir hafta süre ile kaldığı Kösedere’de yaşamını normal insan gibi toplumdan kaçmayarak geçirir. Bu köy başkişinin yıllarca önce kaybettiği “aile ocağı sıcaklığı”nı duyumsamasını sağlar. Yalnızlığının bir nebze olsun aaldığı bu mekân, aynı zamanda, anlatıcının Anadolu köylüsünün dış güzelliğe değil iç güzelliğe önem verdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

2.1.1.6.Şahıs Kadrosu

2.1.1.6.1.Başkişi

Romanın başkişisi, Süleyman Kemal adlı bir göz doktorudur. Romanın asıl vakasını halden geçmişe dönerek anlatan Süleyman Kemal, 35-36 yaşlarındadır. Başkişinin yaşamını yangın öncesi ve sonrası iki dönemde fiziksel ve ruhsal değişimleriyle görürüz. Başkişi, çocukluk döneminde her istediği yapılan konağın süsü gibi görülen şımarık bir yapıdadır.

“İki kardeşim daha vardı. Fakat, ailem, beni onlardan çok fazla severdi. Ben, konağımızın canlı bir süsü gibiydim.(...) En küçük yaşımdan beri kedi yavrusu gibi sevilip okşanmaya alışmıştım.” (s.24)

Çocukluk döneminin, tüm sorumsuz davranışlarını yüzü yanına kadar yaşayan kahraman, bu olayın ardından büyük bir olgunlukla başka bir kişiliğe bürünmüştür. Bu yangın, “*birey olmanın kendi olmanın deneyiminin yaşandığı*” (Jung,2005:42) bir olguyu sembolize eder. Bu deneyim neticesinde, yüzündeki güzellikten geriye sadece “*harabelerin çiçeği*” olarak nitelendirilen yeşil gözleri ve ipek gibi uzun sarı saçları kalan Süleyman’ın bundan sonraki yaşamı yüzü gibi değişmeye mahkûm olur.

Fiziksel özellikleri ile kişisel özelliklerin zıtlık göstermesi kahramanın gelişim çizgisi bakımından önem arz eder. Güzel yüzlü ve herkesin değer verdiği bir çocuk iken bunun avantajlarını kullanan Süleyman, yüzünün yanması ile kendine gösterilen ilginin azalması sonucu olgun bir kişilik yapısına bürünür. “*Acı çeken ve umutsuzca kendi olmak isteyen*” (Kierkegard, 2007: 84) kahraman, birdenbire aile içinde de edilgin bir konuma itilir.

“Eski şımarıklıklarım geçmiş, halim, nazik bir çocuk olmuştum.(...) Kendimle eğlendirmemek için, o kadar ihtimam ederdim ki, uşaklar, hizmetçiler kederime hürmet eder, eğlenen değil, acıyan gözlerle bana bakarlardı. Ailemin şefkat hususunda, bana hizmetçilerden, uşaklardan daha az cömert davrandıklarını bir türlü aklımdan çıkaramayacağım.” (s.42)

Yüzündeki yanık yüzünden küçük yaşta önce ailesi, sonra da okulda arkadaşları tarafından dışlanan Süleyman Kemal, içindeki sevgi cevherini hiç yitirmez. Yalnızlık ve kaçış sendromu içinde bir yaşam sürmesine rağmen, insanlara olan sevgisini korumayı bilir.

Süleyman Kemal, kendi mutsuzluğunu kabullenip, başka mutsuz insanlara yardım etmeyi hedefleyen idealist bir kahramandır. Avrupa’da iyi bir göz doktoru olduktan sonra, Türkiye’ye geldiğinde, Rum kızı Mariyanti’nin gözlerini hayata ve ışığa kavuşturma isteği bunun kanıtıdır.

Süleyman Kemal’in ilginç bir özelliği de çocukluğundan itibaren aşırı ilgiden sıkılan, kaçan ve resim yapmaya sığınan bir karakter olmasıdır. Reşat Nuri’nin diğer roman kahramanlarında da görülen (Damga romanındaki İffet gibi) saray ve çevresinin skolâstik/ tutucu yapısından çok özgürlük düşkünü kahramanlarından biri de Süleyman Kemal’dir. O, bir paşa çocuğu olmasına ve konakta özel hocalardan ders alarak büyümesine rağmen onun hayalleri farklıdır. Saray adamı olmak gibi bir niyeti yoktur:

“Dadılarım, daha bıyıklarım terlemeden, paşa olacağımı temin ederlerdi. (...) Onlar üstüme düştükçe, ben, köşe bucak kaçmaya başladım. O vakitler, en büyük merakım, camın üzerine koyarak resim yapmaktı.” (s.25)

Toplumdan kaçışı küçük yaşlarda fazla ilgiden kaynaklanan Süleyman Kemal’in sonraki yıllarda toplum tarafından dışlanması trajik bir çatışma unsurudur. Bir zaman kendi isteği ile aşırı ilgiden sıkılıp kaçan kahraman, artık ilgisizlikten ve yalnızlıktan bunalır. Bunalımdaki insanın kaçışında sığınacağı en temel mekânlardan biri doğadır. Süleyman Kemal de yalnızlığını doğa ile paylaşır. Gasset’e göre insanın her koşulda kendini yalnız hissetmesinin temelinde insan yaşamının başkasına aktarılamaması ve özünde kökten bir yalnızlığı barındırması söz konusudur. (Gasset,1999:60) Zira Süleyman da hem çok sevildiği hem de dışlandığı dönemde özündeki “kökten yalnızlığı”n bilincinde olan bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Bu bilinç, onun dışlandığı ve toplum dışı edildiği dönemlerde kendisini farklı nesnelere yöneltmiş ve kahramanın hayatla olan bağlarını koparmasına engel olarak onu “*bir dünyayı yıkıp parçalayan*” (Jung, 2001: 46) ve bu parçalardan yeni bir dünya oluşturan etkin bir özne konumuna getirmiştir. Nitekim insanlardan tamamen kaçmak yerine kendi fiziksel görüntüsünün algılandığı bir mekanizmanın doktoru olması da bunun göstergesi niteliğindedir.

2.1.1.6.2. Norm Karakterler

Anlatı dünyasında norm karakterlerin görevlerinden biri de *“başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası olabilir.”* (Stevick, 2004: 179) Romanın başlangıcında ve sonunda tanık anlatıcı konumunda karşımıza çıkan Doktor Hayrullah Bey, başkişi Süleyman Kemal’in sır dolu yaşamını açımlayan biri olarak norm karakterlerin başında yer alır.

Başkişiyi okuyucuya tanıtan ve okuyucuda merak duygusu uyandıran Hayrullah Bey, Bursa’da Belediye doktoru olarak görev yapmaktadır. Fiziksel özellikleri belirtilmemesine rağmen anlatılan vakanın düzenine bakılarak elli elli beş yaşlarında olduğu tahmin edilebilir. Doktor Hayrullah Bey’in yaşamına ait en detaylı bilgiyi kendi ağzından Süleyman Kemal’e aktarırken duyarız:

“Trabzon’daki kızımдан, damadımdan, bu sene mektebe gitmeye başlayan iki torunumdan bahsettim. İsviçre’de tahsil’e olan oğlumun çapkınlığından, benden fazla para çekmek için ettiği düzenlerden şikâyet ettim.” (s.20)

Roman boyuca Doktor Hayrullah’ın fiziksel özelliklerini öğrenemediğimiz gibi kişisel özellikleri ile ilgili de fazla bilgi edinemeyiz. O, bir yerde, romanın oluşumunu sağlayan, kurgusunu yönlendiren bir karakterdir.

Süleyman Kemal’in yaşamını yönlendiren ve değiştiren asıl norm karakter sütünesi Ayşe Hanım’dır. Çocukluğundan itibaren yanında olan ve onu *“evde en ziyade seven ve anlayan”* (s.33) konumundaki Ayşe Hanım, başkişinin ıstırap dolu günlerinde sevgisi ve şefkati ile teselli etmeyi bilir.

Yangın öncesinde Süleyman Kemal’i ne kadar seviyorsa sonrasında daha çok seven sütüne, Süleyman Kemal’in en yalnız anlarında dert ortağı olur. Sütüne Ayşe Hanım, Süleyman’ın yaşamında ferahlık bulduğu, yanında iken kendini rahat hissettiği bir barınak/ sığınak gibidir. Yangından sonra konakta sütünesinin odasına sığınan kahramana karşı ailesinin göstermediği şefkati ve sevgiyi o gösterir. Yıllar sonra bile Kösedere’de ömrünün son günlerini geçiren Ayşe Nine, Süleyman Kemal’in güzelliklerle dolu bir hafta geçirmesini sağlar.

Süleyman Kemal’in yaşamını şekillendiren ve ondaki sevgi duygusunu tamamlayan kişi ise teyzesinin kızı Seniha’dır. Çocukken sık sık gördüğü Süleyman

Kemal'e âşık olan Seniha, babasının Fizan'a sürgün edilmesi ile ondan ayrılmak zorunda kalır. Bir tesadüf eseri yıllar sonra Seniha'yı bulan Süleyman, onunla yüz yüze gelmekten kaçınır ve onu uzaktan takip eder. Bu durum Süleyman'ın yaşama yeniden bağlanmasını sağlayan etkenlerdendir.

Seniha aynı zamanda romanın entrik kurgusunda da önemli yere sahiptir. Çünkü o, tanık anlatıcı konudaki Doktor Hayrullah Bey ile Süleyman Kemal'i buluşturan ortak paydadır. Süleyman Kemal'in çocukluk aşkı olan Seniha, Doktor Hayrullah Bey'in ise hastasıdır.

Seniha'nın son günlerindeki tasviri yapılırken özellikle asaleti üzerine dikkat çekilir. Ölüm döşeğinde bile iki kızının saçlarını taramış, bir bildiklerine göndermiş ve vakur bir tavırla ölümü bekler.

Romanda başkışı Süleyman Kemal'in yaşamını şefkat yönünden tamamlayan Süttnesi Ayşe Hanım; sevgi ve aşk yönünden tamamlayan ise Seniha olur. Onun yaşamını daha doğrusu hayata tutunmasını sağlayan mektepteki Fransız kimya hocasını da norm karakterler grubuna alabiliriz. Hayata küsen ve arkadaşları tarafından dışlanan Süleyman Kemal'in Fransa'da okuması için çok ısrar eder ve bunu da başarır.

2.1.1.6.3.Kart Karakterler

Kart karakterler roman dünyasında “*tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştıran*” (Stevick, 2004: 178) kişilerdir. Harabelerin Çiçeği romanında hem çatışma unsurunu oluşturan hem de bir devrin genel özelliklerini üzerinde taşıyan Süleyman Kemal'in Paşa babası tipik bir kart karakterdir. Sultan Abdülhamit'in yaverlerinden olan Paşa'nın adının özellikle verilmediğini görürüz.

“Babam, Sultan Abdülhamit'in yaverlerinden bir Paşa idi. Kim olduğunu söylemeyeceğim. Çünkü hem hikâyem, onun hakkında size iyi bir fikir vermeyecek, hem de belki onun hatırasına fazla hürmet gösteremeyeceğim.” (s24)

Fiziksel özelliklerinden bahsedilmeyen Paşa'nın koyu bir padişah yanlısı olduğu ve gösterişe olan düşkünlüğü, romanda dikkati çeken en önemli özelliklerindedir. Süleyman Kemal'in çocukluğundaki güzelliğiyle çevresine karşı övünç duyan Paşa, yangından sonra oğlunun yüzüne bakamadığı gibi onu çevresinden de uzaklaştırır.

Romanda Süleyman Kemal ile Paşa'nın düşünce dünyaları arasında da çatışma yaşanmaktadır. *“Süleyman'ın babası, (...) bir siyasi şuurdan ziyade menfaat duygusu ile hareket eden, sadakati uğruna en yakınlarına kötülük etmekten çekinmeyen, gerektiğinde “hafiye” olabilen bir davranışa sahiptir.”* (Emil, 1984: 18) Süleyman Kemal'in babası da bu tipin sembolü olarak romanda yerini alır.

Harabelerin Çiçeği romanında, Paşa'nın karşısında yer alan Hilmi Bey de kart karakterdir. Süleyman'ın teyzesinin kocası olan Hilmi Bey, askeri doktordur. Paşa'nın aksine kibirsiz, şen şakrak, iyi niyetli birisidir. Sarayın sert yapısının karşısında yer alır. *“Şen çehresi, dolgun bıyıkları”* ve şakacı tavırlarıyla konakta çalışanların da sevdiği bir insandır.

“O eve geldiği zaman, hizmetçiler, uşaklar saatlerce alıkoyarlar, dertlerini hastalıklarını arkadaş gibi söylerdi. O da, onları, arkadaş gibi dinler, teselli ederdi. Öyle gürültülü ve tatlı bir gülmesi vardı ki en hastalara, en dertlilere ilaç gibi tesir ederdi.” (s.27)

Reşat Nuri'nin diğer romanlarında da yer yer görülen sarayın ve saltanatın karşısında olma fikri, bu romanda Hilmi Bey ile vücut bulur. Hilmi Bey'in saraya bakış açısı ve Paşa ile olan çatışmaları romanda tek cümle ile gözler önüne serilir:

“- Hilmi Bey, kıymetli bir adamdır. Fakat, değil mi ki sadakati yok, değil mi ki şevketmeap efendimize kem gözle bakanlardan.” (s.26)

Süleyman Kemal'in Paris dönüşü karşılaştığı; Rum kızı Mariyanti'de kart karakterlerden biridir. Gözleri on yaşında iken kör olan bu kız, hayata umutla bakan, iyi niyetli saf birisidir. Sarı saçlı ve kara gözlü Mariyanti, sabahtan akşama kadar deniz kenarındaki balıkçı kulübesinin önünde uslu uslu oturarak çorap örmektedir. Babası ile yalnız yaşayan Mariyanti hayata küskün değildir. Onun romandaki en önemli fonksiyonu başkişi Süleyman Kemal'in insanlara yardım etme arzusunu ortaya çıkarmış olmasıdır. Süleyman Kemal, toplumdan soyutlanmış Mariyanti'ye yardım ederek kendi dertlerini de unutmaya çalışacaktır.

2.1.1.6.4.Fon Karakterler

Roman dünyasında olayların gelişimine katkıda bulunmakla birlikte derinlemesine işlenmeyen ve boyutsuz olan kahramanlara figüratif/fon karakterler adı verilir. *“Dekoratif unsur durumundaki”* (Aktaş,1991: 158) bu karakterler, *“roman*

bünyesinde yapının işlemlerini sağlayan çarklar niteliğindedir.” (Korkmaz, 1997: 300) Başkişi Süleyman Kemal’in çevresinde gelişen ve boyut kazanan vaka dolayısıyla, onun yaşamını fazla etkilemeyen ya da roman boyunca kendini gösterme imkânı bulamayan birçok fon karakter vardır.

Süleyman Kemal’in annesi, çocukluk yıllarındaki hatıralarında ön plana çıkmasına rağmen ne şeklen ne de ruhen bir kimliğe bürünerek okuyucuyla buluşmaz. Bir anne imgesinden de uzak şekilde anlatılan annesi, başkişinin hatıralarında silik bir fotoğraf karesinden ibarettir. Süleyman’ın okula başlamasının ardından annesi ile ilgili bilgilere de rastlanmaz.

Süleyman’ın Paris’te tanıdığı yan odada kalan Bijou, “gam, kasavet nedir bilme(yen), taşkın neşesiyle, altın gibi sarı saçlarıyla meyhanelerin ebedi bir süsü” olan bir kadındır. Süleyman Kemal’in içindeki aşk/şehvet kıvılcımlarını harekete geçiren bu kadın, kahramanın yanık yüzünü görünce çılgınlıkla kaçacaktır.

Olay örgüsündeki bağlantıları sağlayan ve başkişinin hikâyesini tamamlayıcı rolde karşımıza çıkan konaktaki çalışanlar, mektep arkadaşları, teyzesi, Seniha’nın çocukları, Nezihe ile İbrahim, Paris’teki bir sokak kadını, Mariyanti’nin babası, Kösedere’ye giden yolcular ve Kösedere köylüleri vb. kişiler fon karakterlerdir.

2.1.1.7. İzleksel Kurgu

Harabelerin Çiçeği romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında (Korkmaz, 2002: 273) şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Süleyman Kemal Doktor Hayrullah Bey Seniha Sütnine Ayşe Hanım Hilmi Bey	Paşa (Süleyman’ın babası) Süleyman’ın annesi Süleyman’ın okul arkadaşları Bijou
Kavramlar Düzeyinde	Kendini Gerçekleştirme Ruh güzelliği Sev(il)mek ihtiyacı Acımak Meşrutiyet Özgürlük	Yalıtılmışlık Beden güzelliği Kaçış Yalnızlık Saltanat
Simgeler Düzeyinde	Fotoğraf Maskeli Balo (Maske) Kösedere köyü Harabelerin Çiçekleri (Gözler)	Yangın Mektep Konak Harabe

2.1.1.7.1.Yalıtılmışlık:

Harabelerin Çiçeği romanında, yüzü yanan başkişi Süleyman Kemal'in toplum tarafından yalnızlığa itilmesi/yalıtılması temel izlek konumundadır. *“İnsanın ruhsal yapısının dış dünyadan birtakım izlenimler edinme yeteneği ile belirlenmiş olması, her insani varlığın çevresine uymak zorunda oluşundan ileri gelir.”* (Adler, 2003: 61) İnsanın çocukluk döneminden itibaren içinde yaşadığı çevre ile birlikte olan ruhsal ve fiziksel bağlantısı Harabelerin Çiçeği anlatısında eleştirel olarak dikkatlere sunulur. Romanın başkişisi Süleyman Kemal, on iki yaşına kadar sarı saçları ve yeşil gözleri ile güzel bir çocukluk dönemi geçirirken konaklarında çıkan bir yangın sonrasında yüzünün yanması ile acı dolu bir yaşama adım atar. Ailesinin kendisine gösterdiği şefkatin yapmacık bir düzlemde geliştiğini ve *“kırlan bir süs eşyası gibi kenara atıldığını”* (Altuğ 2005: 132) fark eden Süleyman toplumun değer yargısındaki basitliği en temel düzeyde ailesinde görmüş olur. Aynı kişilik yapısına sahip bir çocuğun yanık yüzlü bir çocuk olmasının ardından yalıtılması toplumsal bakışın insanın dış görünüşüne ne denli önem verdiğinin kanıtı niteliğini taşır.

Süleyman Kemal'in yüzüne *“talihin taktığı maske”* ile toplumdaki bireylerin taktığı görünmez maske arasındaki çatışma, Süleyman Kemal'in mağlubiyetiyle sonlanır. Görünürde ona şefkat ve acıma hissi ile yaklaşan ailesi, onun kendi yaşamlarından çekilmesi için ellerinden geleni yaparak başkişiyi kendilerinden soyutlar. Annesinin misafir geleceği bir gün takındığı tavrı fark eden başkişi, yaşamın gerçek yüzü ile de karşılaşmış olur:

“Bir gün annemin misafirleri vardı. Annemin çehresinden bir şeye canı sıkıldığını, hizmetçilere gizli bir şeyler söylediğini gördüm. O sabah, beni gördükçe sinirli bir hareketle başını çeviriyordu. Yavaşça yanına yaklaştım.

-Anne, dedim, budan sonra, misafir geldiği zaman ben, sütünlümle beraber, kendi odamda yemek yiyeyim, e mi?” (s.41)

Masum bir çocuğun duygusal gelişim sürecinde karşılaştığı bu durum karşısında, Süleyman Kemal ailesi tarafından yalıtılmışlığını kabul ederek geri çekilir. Bedensel çirkinliğinin farkına vardığı andan itibaren suçluluk hissine kapılan başkişi, kendisini toplumdan soyutlar.

Anlatıda karşılıklı bir gizli anlaşma ile toplum ile birey arasında görünmez bir duvar konulması toplumsal normların fiziksel değerlere ve nesnelerin dış yüzeyine

verdiği önemi gösterir. Toplumu oluşturan bireylerin kendiliklerinin dışına taşarak ortak bir savunma/tepki olarak Süleyman’a gösterdikleri yalıtılma cezası aslında kendi çirkinliklerini fiziksel bir nesneye yükleyerek örtme çabasından ileri gelir. Yüzüne bakılamayacak derecede çirkin olduğu için acıma ve iğrenme ile karışık duygular içerisinde ondan uzak duran/kaçan bireyler Süleyman Kemal’in yaşam biçimini kendi iradi tutumundan soyutlayarak baskı altına alırlar. Bu durum başkışı Süleyman Kemal’in kendilik değerlerini yeniden yorumlaması anlamını taşımaktadır. Çünkü o, hem yüzü yanmadan önceki durumu hem de sonraki durumu ile toplumun kendisine gösterdiği ilginin değişimini derinden hisseder. Güzel bir çocuk iken ailesi tarafından bütün misafirlerin yanına özellikle çıkarılan Süleyman Kemal, yüzünün yanmasının ardından özellikle “*kendibaşına*” yaşamaya ve fiziksel anlamda da toplumdan uzak tutulmaya çalışılır. Bu bağlamda Süleyman Kemal’in aşırı ilgi gördüğü bir dönemin ardından aşırı ilgisizlikle karşılaşması ailesinin ve toplumun “*ikiyüzlü bakış*”ını kanıtlar. Başkışının yine aynı kişi olduğu gerçeği ailesi ve toplum tarafından yadsınarak yanık yüzü ile farklı ve ürkünç bir Süleyman Kemal imgesi oluşturulur. Kendi içindeki ile dışa yansıyan yüz arasındaki farkı bilmesine rağmen başkışının toplumun önyargılarına karşı boyun eğmesi kaçınılmaz olarak sunulur.

Fiziksel çirkinliğini kabul ettikten sonra başkışı, kendisine daha önce verilen şımarıklık haklarından “*gönüllü olarak feragat*” eder. Toplum tarafından yalıtıldığının farkına varan başkışı, artık ruhsal kirliliğe karşı sürekli bir kaçış süreci içerisine girer. Toplumdan sürekli kaçış içerisinde olmasına rağmen başkışının kendisini soyutlayan topluma/insanlara karşı bir tavır aldığı görülmez. Oysa Reşat Nuri’nin daha sonraları kaleme aldığı “Bir Kadın Düşmanı” romanında fiziksel çirkinliğiyle toplumdan yalıtılan Ziya, “Harabelerin Çiçeği” romanı başkışısı Süleyman Kemal’den farklı davranarak toplumdan intikam almaktadır. Ziya’ya göre daha boyutsuz ve düz bir karakter olarak anlatılan Süleyman Kemal de yalıtılmışlığın getirdiği pasifliği başka alanlarda bütünler.

2.1.1.7.2.Kendini Gerçekleştirme:

Bireysel anlamda toplum tarafından yalnızlığa itilen başkışı Süleyman Kemal, bu durum karşısında kendisini farklı alanlarda tamamlayarak içinde bulunduğu yalıtık durumdan kurtulmaya çalışır. “*Kendini gerçekleştirmiş insanın en önemli niteliği çevresi ile baş edebilen ve çevre ile aynı zamanda uyum içinde olan kişidir.*” (Özodaşık,

2001: 105) Yüzünün yanmasının ardından kendi iç dünyası ile baş başa kalan Süleyman Kemal için yaşamı anlamlı kılacak kaçış yolları sınırlıdır. O, ya kendisini yalıtın/soyutlayan topluma düşman olup iç dünyasında da karanlığa gömülecek ya da kendisini başka alanlara yönelterek toplumun verdiği cezaya karşı bir içsel gelişim süreci içerisine girecektir.

Yaşamın kendisine sunduğu onulmaz acının çocuk yaşlarda bilincine varan başkışı Süleyman Kemal, kendilik kurgusunu da erken dönemlerde fark ederek yapılandırmak zorunda kalır. Bu nedenle o, benlik bilincinin toplumsal bir dayatma ile yıpratılması sonucu kendisini kabul etme ve kabul ettirme olanaklarını içsel bir gelişim sürecine dönüştürür.

Karakter yapısı itibariyle toplumun kendisini soyutlamasına/yalıtmasına karşı tepki gösterecek bir intikam alma duygusundan mahrum olan başkışı, kendisini bireysel anlamda topluma kabul ettirecek başarılarla doğru yönelir. Bu yönelimin ortaya çıkışında ise yatılı okuldaki öğretmeninin yönlendirmesi etkili olur. Başkışının okul yılları, ruhsal ve kişisel yönlerden sürekli eziklik yaşadığı ve toplumdan iyice soyutlandığı yıllar olur. Süleyman Kemal, toplumdan ne kadar dışlanırsa derslerinde aksi olarak fazlasıyla başarılı olur.

“Ye’sim ve yalnızlığım içinde, o kadar çalışmışım ki, bazı sınıfları, ikişer ikişer atlamaya muvaffak olmuşum.” (s.51)

Yalıtık bir yaşam biçimini kendine dönüştürerek bireysel yalnızlığı içerisinde dersleri ile avunan ve kendini bu yolda “tatmin eden” Süleyman Kemal, okuldaki başarısının sonucunda Paris’te tıp eğitimi almaya karar verir ve Paris’e yerleşir. Süleyman’ın Paris yılları, insan ilişkiler açısından sıkıntılarla fakat çalışma yaşamı bakımından başarılarla doludur.

Süleyman’ın yaşam çizgisinde kendini geliştirmek açısından önemli olan Paris yılları, aynı zamanda onun doktorluktaki başarısı ile tekrar ailesinin ilgisini kazanmasını sağlar. Toplumsal önyargıların minimize edilmiş bir biçimde örneklendirildiği bu tutum, kazanılan başarılar sayesinde fiziksel görünümün de ötelendiğini gösterir. Yüzü yanık bir çocukken aile şefkati ve sevgisinden “mahrum bırakılan” başkışının kazandığı bilimsel başarılarla yeniden sıcak aile korunağı altına alınması toplumsal bir önyargının görünümüdür.

Başkişinin kendini gerçekleştirme serüveni içerisinde Türkiye'ye döndükten sonra önemli olan üç olay vardır. Bunlardan birincisi, Mudanya'da kör bir genç Rum kızı olan Mariyanti'nin gözlerini açmasıdır. Bu vaka ümitsiz ve bedbaht bir adamın kendini başkalarında gerçekleştirme arzusunun dışı vurumudur. İkinci olay, Süleyman'ın uzun yıllar haber alamadığı ve öldüğünü zannettiği Sütninesi Ayşe Nine'yi Kösedere'de bulup onunla geçmişini anma fırsatı bulduğu bir haftalık süreçtir. Üçüncü olay ise, Süleyman'ın çocukluk aşkı olan teyzesinin kızı Seniha'ya ve teyzesine yılar sonra bir vapurda tesadüf etmesi ve onların kaldığı evi bulmasıdır. Süleyman bu vakanın ardından İstanbul'da teyzesinin yaşadığı evi satın alarak bir mektup aracılığıyla onlara hediye ettiğini bildirir.

Fiziksel çirkinliğini iyi bir doktor olarak gideren Süleyman bu durumu, topluma karşı büyülenmeci bir tutum ile sergilemez. Aksine yüzünün çirkinliğini kalbinin temizliği ile örter. Toplumsal baskının oluşturduğu içe çekilme süreci Süleyman Kemal'in ruhundaki başarıyı gün ışığına çıkarmasına faydalı olur. Başkişinin kendi yaşadığı fiziksel yalnızlığı insanlara karşı duyduğu sevmeye/sevilme ihtiyacı ve arzusu ile geriye dönüştürdüğü görülür.

2.1.1.7.3. Kaçış ve Yalnızlık:

Güzel yüzlü bir çocuk iken yüzü yandıktan sonra, önce ailesi sonra da toplum tarafından yadırganan Süleyman Kemal, toplum tarafından bilinçli bir biçimde soyutlanır. Bu soyutlamayı öncelikle kendi küçük dünyasında algılamaya çalışan başkişi, daha tedirgin bir kişilik özelliği sergileyerek çareyi toplum içine çıkmamakta bulur. Özellikle aile sevgisinin bir anda üzerinden kalktığını hisseden kahraman, sürekli bir kaçış arzusu ile yalnızlığa mahkûm olur. Çocukluk yıllarında ailesinin kendisine olan ilgisinin azalması ile sığınılacak tek şefkatli kucak Sütninesi Ayşe Hanım olur. Süleyman Kemal'in daha sonra mektebe gitmesiyle içine düşeceği yalnızlık ve insanlardan kaçma arzusu, haklı bir nedene bağlanır. *“Başkalarıyla nasıl ilişki kurup bir arada yaşayacakları öğretilmemiş çocuklar, okula başladıklarında kendilerini yalnız hissederek, dolayısıyla çevreleri tarafından acayip bir gözle görülür, bu da onların başlangıçtaki yalnızlıklarının büyümesine yol açar.”* (Adler, 1998: 14) Bununla birlikte, okul arkadaşları tarafından sürekli küçümsenen dövülen alay edilen çirkin suratlı Süleyman Kemal, insanlardan nefret etmek yerine onları sevmeyi sürdürür.

Topluma karşı cephe almaktan çok, onlardan kaçarak kendi dünyasında yalnız kalmayı tercih eder.

Kaçış, insanın dış ve iç etkenlere bağlı olarak kendisini çevresinden ve insanlardan soyutlamasıdır. Bu soyutlama, kaçılan nesne/obje ve öznelerle karşı alınmış bir tavidir. Öznenin ya da nesnenin baskısı altında ezilen birey, çareyi kaçmakta bulur. Süleyman Kemal de yanık yüzünün çevrede oluşturduğu tepkiye karşılık, yalnız yaşamayı tercih eder.

Paris'te kaldığı yılların ardından, babasının ölümüyle maddi sıkıntısı kalmayan Süleyman, Avrupa'da şehir şehir, ülke ülke gezerek içinde bulunduğu durumdan kaçmaya devam eder. *“Yalnız olmaktan en iyi şekilde yararlan(an), yalnız olma cesaretini gösteren”* (Frankl, 1999:71) kahraman, çocuk yaşta yalnızlığa itilmesine rağmen, bunu ilerleyen yaşamında neredeyse hayat felsefesi haline getirir. Romanda Süleyman'ın acı dolu geçen çocukluk yıllarının aksine geleceğe umutla baktığı görülür. Doktor Hayrullah'a geçmişini anlattığı sırada hayatını özetleyen cümleler, kaçış halindeki başkişinin geleceğe dair umutlarını gösterir:

“Byron'un şu meşhur sözünde ne bitmez bir teselli vardır; ‘Kimse, istikbali bilmiyor. Binaenaleyh, kimse ümitsizliğe düşmemelidir!’

Ben de işte, hayatımı sürümek kuvvetini bu garip teselliden aldım.” (s.55)

Geleceğe dair umutlarını her zaman canlı tutan kahraman, içindeki insan sevgisini de yitirmez. Bedensel çirkinliğini ruhunun güzelliğiyle örten Süleyman, Mudanya'da tesadüf ettiği, gözleri görmeyen Rum kızı Mariyanti'nin iyileşmesini sağlarken bu düşünceden yola çıkar. Bir yandan içindeki acıma duygusu harekete geçen kahraman, öte yandan Mariyanti'nin içinde bulunduğu durum ile özdeşim kurarak onun hayat ile olan bağlarını tazelemeyi görev bilir.

2.1.1.7.4. Sevilme İhtiyacı:

Fiziksel çirkinliğin çocuk yaşlarda üzerine kara bir leke olarak sürülmesinin ardından dış dünyaya bakışı değişen başkişi, içsel anlamda insanî özünü yitirmez. İnsanın temel ihtiyaçlarından olan sevgi, başkişi Süleyman Kemal'in fiziksel çirkinliği yüzünden toplum tarafından kendisinden alınmış bir hak olarak görülür. *“Sevgi duygusunun yeterince gelişmemiş olduğu bir aile içerisinde büyüyen bir çocuğun*

herhangi bir şekilde sevgi göstermesini sağlamak güç bir iş olacaktır.” (Adler, 2003: 56) Çevredeki insanların korku ve acıma dolu bakışları arasında geçen bir dönemin ardından ilk gençlik döneminde karşı cinse ilgi duymaya başlayan Süleyman Kemal, bu ilgiyi dışa vuramamamın bunalımını yaşar.

Özellikle Paris’te öğrenci olduğu yıllarda kadınlara karşı ilgisi artan başkişi, sevmek ihtiyacının getirdiği hararetle, birkaç kadınla tanışmak için girişimlerde bulunur. Bunlardan ilki kaldığı pansiyondaki komşusu olan Bijou’dur. Bir gece yüzüne maske takarak gittiği operada konuşma cesareti bulduğu Bijou ile öpüştüğü anda düşen maskesi “kaba realite”yi ortaya çıkarır. Süleyman Kemal’in yüzünü gören Bijou’nun çığılığı ile başkişi yeniden kaçış sürecine girer. Bununla birlikte içindeki sevmek ihtiyacı daha da körüklenir. Başkişi, bu durumu şöyle anlatır:

“Sevmek ve sevmek ihtiyacının, beni bir humma gibi yakıp bitirdiği yaz günlerinden biri idi. Bu çılgın aşk rüyasını yorgunlukla söndürmek için, mütemadiyen yürüyordum.” (s.62)

Paris’in sokaklarında bu duygular içinde gezerken karşılaştığı ve “ilk defa çıktığını” söyleyen aç bir sokak kadınına yemek ısmarladığı sırada içindeki duygu yoğunluğu, Süleyman Kemal’in yıllarca ne kadar sevgisizlik içinde yaşadığının kanıtıdır. Yalnız Süleyman Kemal, bu kadının açlığını gördüğü zaman içindeki karşı cinse olan aşkı insaniyet aşkına dönüşür. Bu dönüşüm ise yine başkişinin içindeki sevmek ihtiyacından kaynaklanır.

2.1.2. Gizli El

2.1.2.1. Romanın Kimliği

Gizli El, Reşat Nuri Güntekin'in Harabelerin Çiçeği romanı tefrika edildikten sonra yazdığı ilk romanıdır. Fakat bu romanı, Çalıkuşu yayımlandıktan ancak iki yıl sonra yayınlanır. Reşat Nuri, Harabelerin Çiçeği adlı romanı bir Fransız romandan etkilenecek yazdığını kabul ettiği için gerçekte ilk romanı olarak Gizli El'i görmektedir. Yazar, romanın girişinde yazdığı "İlk Romanımın Romanı" adlı yazısında bu konuya açıklık getirir.

1920 yılında Dersaadet gazetesinde tefrika edilen romanın ilk baskısı, 1924 yılında İktisat Kütüphanesi tarafından yapılır. İncelemeye esas tuttuğumuz kitabın 17. baskısı İnkılâp yayınları tarafından 2007 yılında yayınlanır.

2.1.2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman, kahraman-anlatıcı bakış açısı ile kaleme alınır. Başkişi Şeref, roman boyunca olayları kendi gözüyle yansıtır. Romanın "*Bugün bir afyon meselesini konuşmak için Umum Müdürü görmeğe gitmişim.*" (s.9) şeklindeki giriş cümlesinden itibaren başkişi Şeref, 1. tekil şahsın ağzından olayları anlatır.

Eserin başından sonuna kadar Şeref, kendi iç dünyası ve çevresiyle olan mücadelesini özeleştirir yaparak okuyucuya sunar.

Kahraman-anlatıcı yöntemiyle yazılan romanlarda, olay örgüsü romanı anlatan 1. tekil şahsın etrafında şekillenir. "*Metinde nakledilen her şey onun duyu organları ile idrâk ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar. Yani 'kahraman-anlatıcı' itibarı âleme ait her türlü görünüşü dışa aksettirmede aracı durumundadır.*" (Aktaş,1991: 100) Bu nedenle Şeref'in yaşadığı olayların tümü, okuyucuya Şeref'in değerler dizgesinin doğruları ve yanlışları çerçevesinde yansır.

"Bütün azaplarım, ümitle ümitsizliğin boğuşmasından ileri gelen bütün buhranların bu meseleyi halledinceye kadardı. Şimdi artık ne o taraftan, ne bu taraftan olmadığımı, iki arada, hatta bütün sınıflar arasında yapayalnız bir adam olduğumu görüyorum ve buna üzülüyorum." (s.76)

Dış dünyayı kendi kültürel değer yargılarından hareketle değerlendiren/ gözlemleyen kahraman; iç dünyasında ise kişisel özelliklerini, hayallerini, korkularını, ihtiraslarını

açığa vurur. Kahraman anlatıcı konumundaki Şeref'in, dış dünyaya açılımında ise saydığımız kişisel özelliklerinden ileri gelir.

Eser, birinci tekil şahıs anlatıcı tarafından aktarıldığı için, iç monolog yöntemine de sıkça başvurulur. Başkişinin iç dünyasında kendisi ile konuşması bu sayede okuyucuya aktarılır:

“- Mesut muyuz ? – Elbette mesuduz. – Daha sonra... – Daha sonra ne olacak ? Mesuduz işte.” Oh ne âlâ, ne âlâ!” (s.115)

Şeref'in iç dünyasının aktarılmasına karşın romanda diyalog tekniği de oldukça önemli bir yer tutar. Başkişinin çevresi ile olan ilişkileri, bu sayede bir çizgiye oturtulur. Yine bu diyaloglar sayesinde kahramanın iç dünyası ve bunun dışa yansımaları arasındaki farklılıklar da gün ışığına çıkmış olur.

2.1.2.3.Olay Örgüsü

Gizli El romanı, yazar tarafından bölümlere ayrılmamıştır. Olaylar, romanın başkişisi Şeref'in sosyal statüsündeki değişiklik ve kişisel/ruhsal gelişiminin şekillenmesine bağlı olarak anlatılır. Bu nedenle Şeref'in yaşadığı olaylar çerçevesinde olay örgüsünü üç vaka halkasına ayırabiliriz.

Birinci Bölüm:

- Şeref'in bir afyon konusunu görüşmek üzere Umum Müdürü'nün yanına gitmesi
- Zamanda geriye dönüş tekniği kullanılarak başkişi Şeref'in babasını kaybettiği ve memurluğa başladığı ilk günlerin anlatılması
- Şeref'in Gemlik'te maliye memuru olması ve maliye memurluğundan sıkılması
- Şeref'in emekli bir askeri doktor ile tanışıp dost olması ve bu doktorun tavsiyesi üzerine Aziz Paşa'nın oğlu Adnan'a ders vermeye başlaması
- Şeref'in Aziz Paşa'nın Fransız Koleji mezunu olan kızı Seniha'ya Türkçe dersi vermeye başlaması ve sonrasında ona âşık olması
- Seniha ve Adnan'ın bir akraba düğünü için İstanbul'a gitmeleri
- Seniha ve Adnan ile birlikte İstanbul'dan akrabalarının da Gemlik'e gelmesi

- Gemlik'teki insanların Aziz Paşa'nın misafirlerinin kadınlı erkekli eğlenmeleri hakkında dedikodu yapmaları ve Şeref'in Seniha'yı kıskanarak bu durumdan rahatsız olması
- Şeref'in Aziz Paşalarda bir akşam yemeğine kalması ve Seniha'yı boş yere suçladığını anlaması
- Şeref'in yaşadığı aşkın tereddüdü ile Seniha'ya ve Aziz Paşa'ya başka bir yere tayin edildiği yalanını söylemesi
- Şeref'in Aziz Paşa'nın evinin yakınlarında gezerken düşmesi ve gözlerini Doktor'un evinde açması
- Aziz Paşa'nın kızı Seniha'yı sevdiğini öğrenmesi üzerine Şeref ile kızını evlendirmesi

İkinci Bölüm:

- Şeref'in memurluktan daha farklı işler yapmak amacıyla Narlı çiftliğinde Aziz Paşa'nın işleriyle uğraşması
- Şeref'in Seniha ile evlendikten sonra istediğini elde ettiği için boşluğa düşmesi
- Birinci Dünya savaşının başlaması ve Şeref'in askere çağırılması
- Şeref'in gizli bir el yardımıyla cephe gerisi göreve verilmesi
- Şeref'in Murat Bey ile tanışması ve kurye olarak Viyana'ya gitmesi
- Savaş bittikten sonra Şeref'in "Yardım teşkilatı" adı altında vagon ticareti yaparak zengin olması

Üçüncü Bölüm:

- Şeref'in İstanbul'da başarılı bir işadamı olması
- Seniha'nın babasını görmek için uzun süreli olarak Gemlik'e gitmesi
- Şeref'in yalnız kaldığı dönemde geçmişini sorgulaması
- Şeref'in ihtirası ile kendine yabancılaştığı dönemdeki gece hayatı ve kadınlarla olan sıradan ilişkisini anlatması
- Şeref'in hükümet değişimiyle yaptığı kuryelik ve vagon ticareti işlerinin sonucu hapse girmesi
- Seniha'nın Şeref'e bir mektup yazarak ayrılmak istediğini söylemesi
- İki ay hapiste kalan Şeref'in gizli bir el tarafından haptiden çıkarılması

- Şeref'in hapisten çıktığı gün onu babası Aziz Paşa ile almaya gelen Seniha ile barışması

2.1.2.4. Zaman

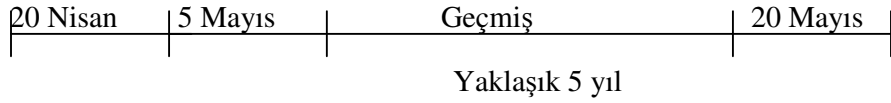
Gizli El romanı, konusu itibariyle 1. Dünya Savaşı öncesi, savaş yılları ve sonrasında geçer. Belirli zaman ibareleri kullanılmamakla birlikte roman, yaklaşık beş yıllık bir süreci kapsar. Başkışı Şeref'in ağzından aktarılan ve zamanda geriye dönüş tekniğiyle anlatılan eserde s.9'da 20 Nisan , s.12'de 5 Mayıs ve s.113'te 20 Mayıs 19.. şeklinde zaman belirlemesi yapılır.

Roman, andan başlayıp geçmişe gider ve tekrar ana döner. Karısı Seniha ile bir gece yarısı tartışmalarının ardından geçmişe dönerek muhasebe yapan başkışı, bunu okuyucu ile paylaşır:

“Seniha'yı yatmağa gönderdim. Kendim, yarına yetişmesi mutlaka lazım gelen bir hesap işini bahane ederek çalışma odama indim. Muhakkak ki şimdi bu saatte hesapla uğraşıyorum masamın başında... Fakat, eski hayatımın hesabıyla.” (s.14)

Bu satırların ardından geçmiş günlere dönen kahraman, Gemlik'te göreve başlaması ve Seniha ile evlendiği yıllardan şu andaki konuma gelinceye kadar yaşadıklarını geçmişe ayna tutarak yansıtır.

Yukarıda belirtilen tarihler dikkate alınır andan geçmişe, geçmişten de tekrar ana dönüş, bir aylık süreci kapsar.



Şeref'in geçmişte yaşadıklarının muhasebesi bir gecelik zaman diliminde sona ererken geçmişte yaşanan sürecin tarihi kesin olarak verilmez. Bununla birlikte romanın ilk bölümünde; *“Beş sene evvel gene böyle bir ilkbahar günüydü. Bu kapının dışındaki koridorda, süzgün çehreli, mahcup ve korkak bir çocuk dolaşıyordu.” (s.9)* cümlesinde olduğu gibi zamanda geriye dönülerek Şeref'in İstanbul'daki ilk memuriyet girişiminin üzerinden 5 yıllık bir süre geçtiği belirtilir.

Geçmiş zamanın anlatıldığı bölümlerde, anlatıcı sık sık özetleme tekniğine başvurmuş ve çoğu kez zamanda atlamalar yapmıştır. Anlatıcı, geçmiş günleri

anlatırken genellikle geçmiş zaman kip ve eklerini kullanır. “*Kış aylarında çok sıkıldım*”, “*Bir cuma sabahı doktor, evime uğradı*”, “*Artık haftada üç gün Narlı Çiftliği’ne devam ediyordum*” gibi geçmiş zaman belirten yüklemeleri tercih eder. Halden geçmişe dönerek yapılan anlatım da bu durumu zaruri kılmaktadır.

Gizli El romanı, aslında başkişi Şeref’in yaşamının sosyal hayatla sıkı münasebetlerini sergilediği için romanda sosyal zaman unsuruna çokça rastlamak mümkündür: “*Saray-Bosna’da Prençip diye bir serseri oğlan, Avusturya Veliahtı François Ferdinand’ı öldürmüş... Sonra tafsilatı uzun uzun okudu.*” (s.90) belirteci İkinci Meşrutiyet sonrasında yaşanan olaylar ve 1. Dünya Savaşı, romandaki sosyal zaman unsurlarının en belirginleridir.

Zamanın nesnel ve öznel kullanımı, romanın kurgusuna paralel bir şekilde ilerlemektedir. Şeref’in yaşadıkları ile Türk milletinin içinde bulunduğu ortam, yani kahraman ile sosyal hayat birbirini açımlayan unsurlardır.

2.1.2.5. Mekân

2.1.2.5.1.Çevresel Mekân:

Gizli El romanındaki fiziksel mekânların başında İstanbul, Bursa, Gemlik ve Narlı Çiftliği gelir. Romanın temel vakası, Gemlik’te geçmekle birlikte, Şeref’in askerlik yıllarında kurye olarak yurtdışına Viyana, Romanya ve Almanya’ya gittiği görülür. Vagon ticareti yaptığı yıllarda ise Anadolu’da Konya, Eskişehir, Karaman gibi birçok ile gider. Fakat bu mekânlar, sadece romanın kurgusunu tamamlayıcı unsurlardır.

2.1.2.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.2.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Mekân-insan ilişkisi, “Gizli El” romanında başkişi Şeref’in yaşamındaki dolayısıyla ruh halindeki değişimine göre şekil kazanır. Başkişinin memuriyete başladığı günden itibaren sosyal statüsü ile birlikte değiştirdiği mekânlar içinde en önemli yere Narlı Çiftliği sahiptir.

İçinde büyük ihtiraslar barındıran Şeref için küçük ve kalabalık olmayan mekânlar; dar ve boğucu özellik arz eder. Onun kendini göstereceği, hırslarını tatmin

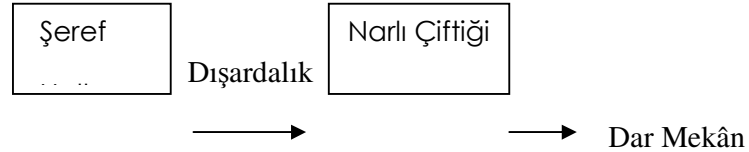
edeceği geniş ve kalabalık mekânlara ihtiyacı vardır. Statik bir yaşam tarzını asla kabullenmeyen kahraman için ilk memuriyet günleri de oldukça bunalımlı geçer:

“Aylar geçiyor, ben, bir türlü bu yeni hayata razı olamıyordum. Bir iki kere başka yere gitmek için fırsat çıktı. Fakat, Anadolu’nun daha içlerine dalmaktan korktum. Burada hiç olmazsa bir deniz vardı. Oralarda onu da kaybedecektim.” (s.17)

Yaşamın bir kenarına tutunup sürekli aynı çevrede, aynı insanlarla, aynı işlerle uğraşmak Şeref için büyük bir azaptır. *“Mekanın baskıya dönüşerek labirentleşmesi, kişinin kendi ve dünya ile kavgasına gönderme yapan bir durumdur.”* (Korkmaz, 2006: 228) Bu nedenle o kendi labirenti olarak algıladığı *“Anadolu’nun daha içlerine dalmaktan”* korkar. Özellikle İstanbul’un denizini bir parça olsun Gemlik’te bulabilmek, onun Anadolu’da daha iyi görevlere gitme teklifini reddetmesine sebep olur.

Dar çevrelerde ihtirasını dizginleyemeyen Şeref, kendini tatmin edecek, enerjisini harcayabilecek büyük ve gösterişli mekânlar arzular. Başlangıçta Narlı Çiftliği’ni ve Seniha’yı ulaşılmaz bir noktada görerek, bu mekânın *“içine sinmeye”* çalışan Şeref, hedefine ulaşıncı kendine yeni mekânlar aramak zorunda kalır.

Şeref’in Seniha’ya olan aşkını kendine itiraf etmesiyle birlikte Narlı Çiftliğine bakışı da değişir. Özellikle Seniha’nın İstanbul’dan gelen akrabalarının etkisiyle kendini bir anda ikinci planda gören Şeref için mekân kapalı/ dar bir hal alır.



Bu süreç içerisinde özellikle Seniha’nın misafirlere olan ilgisini kıskanan kahraman, Narlı Çiftliği’nin dışında yaşayan insanlardan farksızdır. Başkalarının gözüyle ve anlatuklarıyla daha önce gördüğü mekâna birden yabancılaşan Şeref, içini kemiren kuşkuyla eriyip gider.

“O kadar ki ertesi gün beni çiftliğe çağırdıkları zaman ne aldığım beş, on kuruş para, ne başka bir şey için değil, sırf orasını ağaç tepelerinden gözetleyenlerin yaptığını yapmak, içimdeki iğrenç merakı tatmin etmek için gittim.” (s.60)

Dışarıdan bir bakış açısıyla sunulan mekân, Şeref için boğucu bir biçimde algılanır. *“İçindeki iğrenç merak”* duygusu ile dışarıdan Narlı çiftliğine bakan başkışı, mekanın

kendisine yansıyan ve yansıtılan yüzünün karanlığı içerisine gömülür. Bu nedenle, Narlı çiftliğinde yaşanan olayları, başkalarının bilişiyle yorumlayan Şeref için “dışarıda” kaldığı bu mekân dar bir görünümüdür.

2.1.2.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Gizli El romanında, başkışı Şeref’in kendini gerçekleştirmek için ihtirasıyla yöneldiği her mekân açık/mekân özelliği taşır. Mekânı darlaştıran unsurlar, Şeref’in istediği “nesneyi/özneyi” elde edememe durumundan kaynaklanır. Şeref’in istediğini elde ettiği her mekân ise onun için görünürde açık/geniş mekândır.

Şeref’in Seniha’ya âşık olduktan sonra onu elde etmek için ihtirasa büründüğü anlarda, Narlı çiftliğine gelen misafirler onun için bu mekânı daraltır. Bununla birlikte dışarıda olmanın psikolojisiyle Narlı çiftliğine giden Şeref için dar mekân bir anda genişler. İnsanın *içerdelik* ve *dışardalık* psikolojisinin irdelendiği bu bölümde, Şeref’in Narlı Çiftliği’ne gitmesiyle olaylar yeni bir boyut kazanacaktır. Olayların dışında kalan özne için bu anlamda *oradalık* ve *buradalık*’ın da ayrı bir önemi vardır. Bachelard’ın dediği gibi “mekân korkunç bir ‘dışardalık-içerdelik’ten başka bir şey değildir.” (Bachelard 1996: 231) Şeref’in Narlı Çiftliğinin dışındayken olaylara bakışı, halk ile aynı tarzdadır.



Narlı Çiftliğinin dışında iken içindeki merak duygusunun da kamçılmasıyla daralan mekân, dışarıdan farklı görünen ortamın/çiftliğin içine girince değişir. İçindeki şüphelerin yersizliği ile genişleyen mekan daha sonra Şeref’i bir an yalnız bırakmayan aşağılık kompleksi nedeniyle tekrar daralır.

“Hocadan artık tiksiniyor değilim. Ondan ve ona benzer insanlardan... Nasıl ki bu etrafında gece böcekleri kaynaşan lüks lambasının altındaki garip mumsöndü gecesi insanların da öyle... hepsi benim zannettiklerimden büsbütün başka insanlar...” (s.76)

Arada kalmış bir ruhun bunalımlı halini yansıtan Şeref için *orada bulunmakla burada olmak* arasındaki fark sadece Seniha’ya olan aşkıdır. Her iki mekânın da kendi dışında daha doğrusu hayallerinin dışında bir yer olduğu gerçektir. Kendini topluma saydırmak

ve saygın bir yer edinmek çabasını sürekli olarak endişe eden Şeref, belki de kendisinin bile inanmadığı bir tayin konusunu gündeme getirir. Bu sayede çevresindeki kişilerden yapmacık da olsa ilgi bekleyen bir çocuğun halet-i ruhiyesine dönüşen kahramana Aziz Paşa'nın söylediği *“bulunduğu yerden sıkılan insanlarda, hele senin gibi insanlarda yalnızca yer değiştirmek bile ferahlıktır. Yabancı bir yerde hiç olmazsa oraya giderken birkaç gün yeni şeyler ümit etmesi bile kârdır.”* (s.77) sözleri, Şeref'in ruhsal yapısını çözümler niteliktedir.

Şeref için Narlı Çiftliği gibi küçük mekânlar değil, onun kendini çevreye gösterebileceği Murat Bey'in tabiriyle kariyer yapabileceği İstanbul gibi büyük mekânlar gerekmektedir. Bu nedenle onun yaşam çizgisinin değişiminde askere gidişinin önemli bir rolü vardır.

Yaşanılan mekânın şartlarına uygun davranan insanlar gibi Şeref de, İstanbul'da girdiği çevrelerde suratına mutlu bir maske geçirir. İstanbul, Şeref için hedeflenen mekân olmanın yanı sıra aşağılık kompleksini unuttuğu itibar gördüğü bir çevreye kavuştuğu yer de olur. Romanın sonlarına doğru Seniha için darlaşan bu mekân Şeref için değişmez büyük bir maskeli balo gibidir.

2.1.2.6.Şahıs Kadrosu

2.1.2.6.1.Başkişi

Reşat Nuri Güntekin'in bütün romanları göz önüne alındığında olumsuz yönleriyle ön plana çıkan birkaç kişiden biri olan Şeref, romanın başkişidir. Kahraman-anlatıcı ve bakış açısı ile duygu ve düşüncelerinin anlatıldığı romanda, kahramanın fiziksel özelliklerinden ziyade ruhsal ve kişisel özellikleri üzerinde durulur. Bireysel anlamda aşağılık kompleksine sahip olan Şeref'in ruhsal anlamdaki yetersizliği bu kompleksin ortaya çıkardığı yükselme hırsı ile birlikte kendine yabancılaşma sorunsalı etrafında şekillenir. Şeref kendilik değerlerini kurgularken çevresindeki sıradan insanlardan farklı olmak ve üstün olmak meziyetlerini gösterme tutkusu içerisindedir. Bu tutkulu kişilik sayesinde *“bitmek bilmeyen başarı ve verimliliğe duyulan şiddetli arzu özerkliğin yerini alır.”* (Gruen, 2004: 23) Özerkliğini yitiren ve komplekslerinin esiri olan başkişi Şeref, küçük bir memur olmanın sıkıntısını duyumsadığı andan itibaren statü savaşı içerisine de girmiş olur.

Şeref'in yaşam çizgisi, memurluğunun ilk ayları ve daha sonra evliliğin ardından farklı bir boyuta taşınır. Sıradan ve statik bir günlük yaşam içerisinde birdenbire, kendi başına yaşamak zorunda kalan Şeref, taşra memurluğu psikolojisine bürünür. Fakat onda bir yandan aşağılık kompleksi görülürken öte yandan yükselme tutkusu, bir *“ihtiras maskesi”* altında ruhunu kemirir.

Babasının ölümünün ardından yapayalnız kalan kahramanı hayata bağlayan nokta; saygın olma, itibar kazanma ve kendine bir yer edinme hırsından başka bir şey değildir. Roman boyunca bu nedenle onun ruhsal çalkantıları işlenir.

Şeref, 1. Dünya savaşı yıllarında halkın içinde bulunduğu sefaletle karşı askerliği sırasında tanıştığı Murat Bey sayesinde vurgunculuk işine bulaşarak saygın ve zengin bir işadamlı olmayı başarır. Yaşamını basit değer yargıları üzerine temellendiren kahraman için etik değerlerin ya da içinde bulunulan toplumsal çöküntünün önemi, bireysel sorunlarının çok arkasında kalır. Zaman zaman öz eleştiri yöntemi ile içine düştüğü durumu dile getirmesine karşın kötülerin içindeki iyi adam rolünü oynamaktan da kaçınmaz.

Başkişi Şeref, roman boyunca düz bir tip olarak karşımıza çıkar. Bunun nedeni *“bazı aslî şahısların, kendilerini ömür boyu sürükleyen bir sabit fikir, bir hayal, bir ihtiras, peşinde koşmaları, yahut söküp atamadıkları bir kompleksin tesiri altında yaşamalarıdır.”* (Emil 1989: 42) Şeref de bir yandan bir türlü hazmedemediği sıradan, klişe memur hayatının aşağılık kompleksi altında ezilmekte öte yandan içinde var olan itibar kazanıp sosyal tabakanın en üstünde yer alma ihtirası ile varlığını sürdürür.

“İlk aylarda memur hayatı bana çok sıkıcı göründü. Gündüz basık odalarda renksiz, ehemmiyetsiz şeylerle uğraşmak; rica yahut kavga etmek; yemek kırıntıları ve sigara külleriyle dolu masalara başını dayayıp uyuklamak.. Akşamüstü kahve bahçelerinde bir parça dedikodu, maişetten şikayet.. (...) Hep böyle, ölünceye kadar böyle.”(s.14-15)

Şeref'in vurguladığı *“Hep böyle, ölünceye kadar böyle”* ibaresi, onun yaşama bakışının özünü niteler. Henüz memuriyet hayatının başlarında böyle düşünen bir gencin ilerde bu düzenden sıkılıp başka yönere kayması belki de kaçınılmazdır. İstanbul Hukuk Fakültesi'nden mezun olarak gelen Şeref, *“aylarca taşraya düşmüş insanın trajedisini yaşar.”* (Emil, 1984: 41) Avukatlık mesleğini Narlı çiftliğinde sadece kayınbabasının karmaşık işlerini çözdüğü süre zarfında yaptığı için bu meslek de sıkıcı bir hal alır.

Şeref, içindeki ihtirasın tesiri ve *gizli el*'in yardımı ile savaş yıllarında vurgunculuk olarak nitelendirilen vagon ticareti işine girişerek emellerine ulaşır. Bulaştığı kirli yolu ilk anlarda bir tereddütle yadırgar. Kendini yurtdışına çıkıp zengin dönen diğer kuryelerden farklı bir konumda göstermek ister. Başkişi Şeref'in çevresinde şekillenmesine rağmen anlamakta aciz kaldığı, kendini bir anda içinde bulunduğu durumlarda hayatına yön veren gizli bir elin varlığı hissedilir. Şeref'in ise bu gizli elin getirdiği konumlarda hiçbir şeye isyan etmeden, sorgulamadan çalışır:

“Peri sarayının kapıları durmadan hemen hemen kendiliğinden açılıyor, bunları açan elleri yine görmemekte devam etmekle beraber, kendim de gitgide onları kurcalamakta bir nevi meleke kazanmakta olduğumu anlıyordum. (...) Fakat, peri elleri, kaderimle beraber ruhumu da eline almış, rahîm ve ürkütmiyen ellerdi.”
(s.109)

Şeref'in kısa süren tereddütlerinin ardından bir alışkanlık haline gelen yeni yaşamı onu büyülemekte, içinde yanan ihtiras ateşine su serpmektedir. Eşi Seniha'nın bu hayattan sıkılıp Gemlik'e dönmesine kadar olan süreçte de bu hayaller diyarından çıkmak niyetinde değildir. Savaş yıllarının ardından Şeref'in bir anda kendini hapishanede bulması ile hayallerin yıkımı başlar. Onu hapishanede ziyarete gelen Seniha, şefkat kollarını açarak Gemlik'te sade ve sessiz bir hayata davet eder.

2.1.2.6.2.Norm Karakterler

Romanda başkişi Şeref'in yaşamını şekillendiren, onun karşıt yönlerini oluşturan eşi Seniha norm karakterdir. Şeref'in ilk gördüğü an karşısında “zarif çehreli, ela gözlü, kumral bir genç kız” durmaktadır: *“Nefret ettiğini söylemesine rağmen lükse, gösterişe çocukluğundan beri meraklıdır. Esasen kendisi de lüks bir hayat için hazırlanmıştır.”* (Emil, 1984: 53)

Aziz Paşa'nın biraz alaycı, biraz da gururlanarak tanıttığı kızı Seniha, devrin şartlarına göre iyi yetişmiş, kültürlü biridir. Roman boyunca düz bir çizgide ilerleyen Seniha, Şeref'in aksine içinde büyük ihtiraslar barındırmaz. Şeref, daima geleceğe yönelik umutlar beslerken Seniha geçmişe dair özlemler içinde yaşar. Şeref ne kadar yaramaz bir çocuk edası ile hareket ediyorsa Seniha o kadar şefkatli ve olgun bir tavır sergiler. Şeref'in Seniha'ya yönelik *“hem erkek hem de yaşça senden beş altı yaş büyük*

olduğum halde, neden daima senin yanında çocuk kalıyorum ben? Meryem Ana gibi bir şey oldun sen benim için.” sözleri bunu destekleyici niteliktedir.

Yaşanılan sosyal çevre, insanın yaşam standardını oluşturmada önemli bir etkindir. Seniha'nın ve Şeref'in yaşam standardının birbirinden farklı olması, iki kahraman arasındaki uçurumun giderek açılmasına sebep olur. Seniha, Şeref'in hedeflediği ve ihtirasla kavuşmak istediği sosyal çevrenin içinde doğmuş ve büyümüştür. Bu nedenle, yaşadığı çevrenin gürültülü, şatafatlı taraflarını sevmez ve bundan daima kaçmak ister.

Roman boyunca yaşından ziyade olgunluğu ile dikkati çeken Seniha, Batı kültürünü almasına karşın kendi değerlerine yabancılaşmamış bir genç kız tip olarak görülür. Bu nedenle o, kendi değerlerini özümsemiş bir karakter özelliği ile Reşat Nuri'nin diğer romanlarındaki kolej mezunu tiplerinden farklılık gösterir.

Gizli El romanında, başkişinin yaşamına yön veren Doktor Cemil de norm karakterdir. Doktor Cemil, Şeref'in Gemlik'e geldiği anda boşlukta yitip gitmesini önler. Memur hayatına alışamayan, onlardan farklı bir yapı gösteren Şeref'i ilk fark eden ve onu daha üst düzey bir çevreye –Narlı Çiftliği'ne- taşıyan kişi olur. Özellikle Şeref'in Seniha'ya aşık olduğu dönemlerde sığınılacak bir “kovuk” olarak gördüğü Doktor, ona “*başını viran kovuğa sokmuş kuşun şuursuz rahatlığı*”nı (s.52) verir.

Doktor Cemil, emekli olduktan sonra Gemlik'e yerleşen askeri bir doktordur. Burada kendine bir ev alarak, hastaları para almadan muayene eden yardımsever bir insandır. En büyük zevki, uzun yürüyüşlere çıkmak ve Narlı Çiftliğindeki dostu Aziz Paşa ile muhabbet etmektir. Olgun, bilgili ve kültürlü bir karakter olan doktor, hayatta kimsesi olmayan Şeref'in adeta babası yerindedir. Zaten Şeref'in Seniha ile evlenmesinde aracılık yapan, Seniha'yı Aziz Paşa'dan isteyen de bizzat Doktor Cemil'dir. Roman boyunca kendi başına bir kahraman olmaktan öte Şeref'in dünyasına yön veren bir karakterdir.

2.1.2.6.3.Kart Karakterler

Romandaki kahramanlar içinde önemli bir yere sahip olan Aziz Paşa, kişisel özellikleri ve düz karakter yapısı ile dikkat çeker. “*Aziz Paşa, eski bir saray paşası olup, Meşrutiyet'ten sonra İttihatçılarla iyice bir vazgeçtisi olmuş, sonra İstanbul'u*

bırakıp Gemlik'e yerleşmiştir." (s.21) Narlı Çiftliğinde emeklilik günlerini çocukları ile mutlu bir şekilde geçirmek ister.

Aziz Paşa'yı uzaktan tanıyan Şeref, onun fiziksel özelliklerini şu şekilde anlatır: *"Şişman, kısa, kır sakallı, altmış beş yaşlarında bir adamdı. Yerliler onun İstanbul'da kumar oynamaya ve hovardalık etmeye gittiğini söylerlerdi."* (s.22) Aziz Paşa, aynı zamanda kültürel birikimi olan birisidir. Evindeki kütüphanesi, Rübab-ı Şikeste'den ve Cezmi'den ezbere parçalar okuması bunun göstergesidir.

Yaşamdan zevk almaya çalışan, mallarının kıymetini bilmeyen Aziz Paşa, karakteristik bir son dönem Osmanlı Paşası'dır. Ara sıra kaçamak yaparak Bursa'ya kumar oynamaya giden Aziz Paşa, çocuklarının eğitime önem veren, siyaset haberlerini gazetelerden takip eden, batılı düşünceleri bilen kültürlü bir insandır. Onun Şeref ile ciddi meselelerde tartışması, fikir alışverişinde bulunması Şeref'in kendine güvenmesini sağlar.

Şeref'in yaşamındaki yönü bir anda değiştiren Miralay Murat Bey ise romanın bir diğer kart karakteridir. Savaş dönemi Türkiye'sinde, içinde bulunulan şartların aksine vurgunculuk yaparak zengin olan Murat Bey, bu uğurda Şeref gibi ihtiraslı ama saf gençleri "gizli el" dokunuşuyla kullanır.

Miralay Murat, çıkarlarını gözetmek amacıyla, çevresindekilere nasıl hitap edeceğini bilen, zeki birisidir. Şeref'in Miralay Murat'ı ilk gördüğü andaki intibasını; *"Tavırlarında, bakışlarında ve bilhassa konuşmasında büyük rütbeli askerlere mahsus bir âmirlik ve keskinlik vardı."* (s.101) şeklinde açıklar.

Miralay Murat, Şeref'in dünyasına birdenbire girmiş, bütün değerleri alt üst etmiş bir kahramandır. Şeref, başlangıçta Murat Bey'e karşı şüphe ile yaklaşır fakat onun söylediği; *"bir kere geçiyoruz dünyadan, bunun bir ikincisi yok. Hayatı yaşamak lazım."* derken aldığı tavır ve sesi asla unutmayacaktım." (s.103) şeklindeki sözlerin etkisinden de kendini kurtaramaz. Murat Bey'in, başkişi Şeref üzerindeki etkisi, Seniha'nın aşkından daha üstün gelecektir. Bir zamanlar Seniha için her şeyi göze alan Şeref, artık Murat Bey'in büyüdü dünyasına adım atar.

2.1.2.6.4.Fon Karakterler

Romanların yapısını kurmak için vazgeçilmez unsurlar olan fon (figüratif) karakterleri kullanmak zorunlu bir durumdur. Gizli El romanında da bu gerçeğe uygun şekilde birçok fon karakter kullanılır.

Aziz Paşa'nın oğlu Adnan bunların başında gelmektedir. Yer yer ön plana çıkan Adnan, hiçbir zaman kurgunun gelişim çizgisini değiştirmeye yönelik bir kişilik yapısı göstermez. “*Seniha'nın kardeşi Adnan'a gelince, o babasına göre “mankafa” çıkmıştır. Uslu, fakat “tembel, tembel saz benizli, zayıf”* (s.25-26) bir çocuktur. Arabacılığa, fotoğrafa merakından başka, babasının tabiatı zıddına hiçbir büyük hizmet istidadı yoktur.” (Emil, 1984: 55)

Narlı Çiftliği'ne misafirlğe gelen Aziz Paşa'nın akrabalarından olan Nevnihal Hanım, Genç süvari zabiti, eski bir şehbender olan Nusret Bey, eski bir istinaf mahkemesi reisi gibi kahramanlar, olayların gelişimine zenginlik kazandıran fon karakterlerdir. Yine Şeref'in hayatına İstanbul'da sonradan giren Nezihe adlı kadın ve adı geçen birçok işadamı yap-bozu tamamlayan küçük parçalar gibidir.

2.1.2.7. İZLEKSEL KURGU

Gizli El romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Seniha Doktor Cemil Aziz Paşa Anadolu Halkı	Şeref Miralay Murat Bey Nezihe Hanım İstanbul'daki İşadamları
Kavramlar Düzeyinde	Kendi oluş Sevgi Alçakgönüllülük Asalet Sadakat	Yabancılaşma İhtiras Sömürü Aşağılık Kompleksi Narsisizm Vurgunculuk Nüfuz Ticareti
Simgeler Düzeyinde	Gemlik Narlı Çiftliği Anadolu	Gizli El Yardım Teşkilatı Kurye Çantası İstanbul

2.1.2.7. 1.Yabancılaşma:

İnsanın içindeki yükselme arzusu, çoğu kez ihtiras halini alırken çevrede olup bitene karşı onu duyarsızlaştırır ve adeta kör eder. Birey, elde edeceği değerlere doğru koşarken gittiği yoldaki yanlışları fark edemez ya da umursamaz. *“Kendi köklerini yitirmenin çaresizliği, insanda, her şey üzerinde mülkiyet ve iktidar sahibi olmaya yönelik bir iç baskı oluşturur. Fakat bu da insanı, kendine yabancılaşmaya götürür.”* (Gruen, 2005: 69) Şeref de “gizli el” yardımıyla girdiği dünyadaki yanlışları göz ardı edip onlara kendince kılıflar uydurur ve bir kaosun içine gömülmekten kurtulamaz. Şeref, bu kaos durumunda tanımlanamayacak ihtiraslarıyla birlikte, arzuladığı nesnelerin peşinden sürüklenirken dış dünyaya karşı bir anlam yitimine uğrar ve benliğini unutmanın getirdiği bilinçsizlikle bir yenilginin muhatabı olma yazgısını yaşamak zorunluluğundan kaçamaz. Ancak Şeref’in bilinçsizce yöneldiği bu ihtiraslarının temelinde kişiliğinde yer alan üstün olma arzusunun da etkisi yadsınmaz.

İhtiras ve aşağılık kompleksi, bireysel anlamda, roman boyunca birbirini kamçılayan iki dizgedir. Toplumda itibar kazanmayı ve zengin olmayı hedefleyen başkişi Şeref, sürekli olarak kendinden aşağıdakileri değil yukarıdakileri görerek halinden utanç duymakta ve aşağılık kompleksine kapılır. Öyle ki dış dünyadaki bireylerin normal davranışlarına saldırgan bir tutumla karşılık veren Şeref, herkesin kendini küçük düşürmek için bir işbirliği halinde oldukları hissiyle yaşamaya mecbur kalır. Kendisi gibi olmaktan utanan Şeref’in kendine seçtiği hedef *“başkaları gibi olmak”*tır. Kendi kurguladığı bir dünyanın içinde tutkularının boyunduruğu altında yaşayan ve bir taraftan da bu yaşayışın muğlâklığı altında ezilen kahraman, öngörüden uzak bir biçimde kendini ötekileşmenin eşiğine atar. Şeref’in bu arzusunun altında hem bir aşağılık kompleksi hem de kendini diğer insanlardan farklı görme eğiliminin sebep olduğu bir kibir söz konusudur. Bu kibir, kahramanın kendini beğenmişlikle örülü narsist bir iç dünyaya sahip olduğunu gösterir. Onun aşağılık kompleksinin temelinde de üstün olma ve sıradan yönlerini ortadan kaldırarak yüksek görülme arzusu vardır. Bu anlamda Şeref’in narsisizmi *“büyüklenmeci kendilik”* şeklinde ortaya çıkar. Zira *“büyüklenmeci kendilik”, “başkalarına bağımlılığın inkârına olanak sağlar, bireyi narsisist hiddet ve hasete karşı korur, başkalarının devamlı küçük görülmesi ve değersizleştirilmesi için ön koşulları yaratır”* (Kernberg,1999:244) Nitekim, Paşa’nın damadı olmanın kendisi için yeterli bir statü sağlamayacağını düşünmesi ve evlendikten sonra eşi Seniha’yı değersizleştirme çabası da bunun bir göstergesi niteliğindedir.

Toplumsal sorunların eleştirildiği romanda, Şeref'in bireysel sorunları da ön plana çıkar. Şeref'te varolan ihtiras ve aşağılık kompleksi onu bataklığın içine doğru sürükler. Küçük bir memur ya da Aziz Paşa damadı olmak Şeref için hiçbir zaman yeterli bir sosyal statü sağlamaz. Kahramanın yükselme hırısında sadece maddi kaygılar değil aynı zamanda kendini diğer insanlardan farklı ve üstün gösterme arzusunun sebep olduğu yapmacıklı bir hizmet etme anlayışı söz konusudur. Romanın henüz başlarında Gemlik'te yeni memur olduğu günlerde Doktor Cemil'le konuşurken de bunu belirtir:

“Ben sadece muvaffak olmak isteyen bir insanım. Bu şehri, bu memleketi susta durduran büyük işadamlarından biri... Böyleleri için büyük servetler kazanmak başta gelir. Benim için de öyle olmak tabiidir efendim... Fakat asıl zevkim, rastgele bir adam olmadığımı göstermek, bu bakımsız memleket için büyük şeyler yapmak...” (s.20)

Şeref'in yaşam felsefesi *“rastgele bir adam olmadığımı göstermek”* idealini gerçekleştirme tutkusudur. Onun içindeki ihtiras ve kompleksi çok iyi anlayan Doktor Cemil ve Seniha'da ise tam aksine asalet, sadakat ve sevgi hisleri yer alır. Şeref ne kadar zengin olma ihtirasında ise Seniha o kadar asil ve alçakgönüllüdür. Seniha zengin bir aileden yetişmiş ve Fransız okulundan mezun birisi olmasına rağmen şımarık bir yapıya sahip değildir.

Başkişi Şeref'in içinde varolan ihtiras, Seniha'yı elde etme tutkusuyla kendini gösterir. Şeref'in âşık olması ve bu aşkı sadece kendine itiraf etmesiyle başlayan süreç, içinde yanan ihtiras ateşini görmezden gelmesi ile onu daha çabuk ele verir.

“Tablodaki resim kadar uzak ve yabancı kalacağım ona. Fakat, bu, benim onu sevmeme engel olmayacak. Bilmiyorum hangi şair, galiba bir İngiliz şairi: “Ben sizi seviyorsam bundan size ne?” demiş. Ben, o kadar bile söyleyemeyecek, sezdirmeyecek kadar, zaafımı bir canavar kırılcılığı ile, bir namus gibi, koruyacak kadar mağrur olacağım.” (s.36)

Birdenbire kendini kaçınılmaz bir aşkın içinde bulan Şeref'in dünyası değişir. Seniha, onun tüm düşüncelerini işgal eder. Başkişinin yaşamındaki bu değişim, romanın entrik kurgusundaki gerilim unsurunu da yükseltir. Özellikle Şeref'in aşkını gizlemesi ve Seniha'yı misafirliğe gelen akrabalarından kışkırttığı anlarda gerilim ekstrem noktaya ulaşır.

Seniha ile evleninceye kadar onu elde etme hırısı ile yanıp tutuşan Şeref, hedefine ulaşıncaya büyük bir boşluğa düşer. Kahramanın alışılan yaşam biçiminden

kopuşu onu bunalıma, dolayısıyla kendisine yeni hedefler aramaya itecektir. İçinde bastırılmayan bir ihtiras bulunan Şeref için artık karısı Seniha'nın Narlı Çiftliğinde sürekli olarak “*mesuduz*” sözünü tekrar etmesi de can sıkıcı bir hal alır.

“*İnsan, içinde yaşadığı dünyanın değişimleri içinde aktif olarak devreye giren temel faktörlerden biridir.*” (Guenon, 1990: 145) Şeref'in de içinde bulunduğu yaşamın sıkıcılığından kurtulması ve değişimlerle yüz yüze gelmesi 1. Dünya Savaşının başlamasıyla yeni bir şekle bürünür. Romanın kurgusunu bir anda değiştiren Şeref'in askere gidiş olayı, kahramanın içsel manadaki değişimine de yardımcı olacaktır. Kendi isteği dışında askerde çürüğe çıkarılarak cephe gerisi görevle Bursa'da yazıcı neferi olması; yine kendi isteği dışında kurye olarak Viyana'ya gidişi onun yaşam çizgisini değiştiren önemli iki durak noktasıdır.

Özellikle Murat Bey'in Şeref'e hitaben söylediği: “*Aziz Paşa damadı olmak sizin için bir kariyer olamaz.*” (s.104) sözü, romanın düğüm noktasını oluşturmaktadır. Çünkü bu söz, Şeref'in içindeki *hayata hükmetme tutkusunu* yeniden gün ışığına çıkarır. Şeref'in Gemlik'e ilk geldiği andan itibaren sıradan bir memur olmasına rağmen tavırları ve giyimi ile *farklı olma endişesi* başka bir biçimde kendini gösterir. Şeref, dış dünyanın kalabalığı arasında belirsiz ve silik bir insan olmanın ruhunu huzursuz edeceğini ve onu sınırlı bir yaşama mahkûm bırakacağını hisseder. Onun ruhunda, otoriteyi elde tutma ve kendi dışındaki bireylerde üstünlük oluşturma kompleksi söz konusudur. Üstün olma arzusundan kaynaklanan fırsatçı kişiliğiyle dikkat çeken başkışının isteği dışında yaşamına yön veren ve onu tutkularına yaklaştıran bu gelişmeler ise bir “gizli el” yardımıyla gerçekleşmektedir. O, bunu roman boyunca sürekli tekrar eder:

“*Peri sarayının kapıları durmadan hemen hemen kendiliğinden açılıyor, bunları açan elleri yine görmemekte devam etmekle beraber, kendi de gitgide onları kurcalamakta bir nevi meleke kazanmakta olduğumu anlıyordum.*” (s.109)

Bir süre sonra askerliğini de “gizli el” yardımıyla sonlandıran Şeref, vagon ticareti yaptığı dönemlerde zengin bir işadamı olmuş ve örnek aldığı “başkaları”nın sınıfına girmeyi başarır. Yaşam mücadelesi içinde küçük kalmak yerine kariyer yapmak isteyen Şeref, artık bu hedefine ulaşır. İlk bölümde *hedef obje* konumundaki Seniha, yerini başka hedef objelere terk etmek zorunda kalır. Kahraman, adeta Seniha ile evliliğinde hayal kırıklığına uğramıştır. Çünkü bu evlilikte Şeref, “*nesneyi elde etmesinin kendi kişiliğini değiştirmediyini saptar; o kadar beklenen dönüşüm gerçekleşmemiştir*”

(Girard, 2001: 85) Uğruna intihar girişiminde bulunduğu Seniha, kahraman için artık sıradan bir nesne kimliğine bürünür. Kahramanın arzuladığı nesneye ulaşmadan önce içinde büyüttüğü ve gerçekten de çok sıradan bir kadın olmayan ve bir paşa kızı olan Seniha'nın zamanla değersizleştirilmesi, kahramanın hem maddi ihtiraslar içinde boğulmasından hem de kendini bir zamanlar aşağılandığını düşündüğü Paşa'nın ailesinden üstün görmesinden kaynaklanır. Seniha'ya ilk âşık olduğu dönemlerde onu yücelten ve gözünde büyüterek onun yanında kendini küçük gören kahramanın “değersizleştirme” sürecine girmesine rağmen Seniha, bu yozlaşan benliğin içindeki ruhsal yolculuğun bütün evrelerinde onun yanında olmuş ve onu adeta bir anne şefkatiyle içten içe korunur.

Kahraman, özeleştirme yöntemiyle yaşamındaki yanlışlıkların farkına vardığında bir *pişmanlık* ve *dönüş* arzusunu içinde barındırır. Seniha'nın Gemlik'e uzun süreli gidişinin ardından, kendisiyle baş başa kalan Şeref, yabancılaştığı manevi duygular âlemine geçme yolunda büyük bir adım atarak kendini eleştirir. Kendi iç dünyasına yönelen kahraman, ruhindaki “duyarlık bilinci”nin kıpırdadığını hissederek ve hırsının içine hapsolan beklentilerinin hem ruhunu hem de bedenini yıpratıldığını duyumsar:

“Çok yıprandığı muhakkak olan vücudumla gündüzlerimin bütün kuvveti, iki kelime ile iş ihtirasından ibaretti; dev mekanizmanın içinde kendimi, neyin nesi olduğumu farkedemediğim bir mesuliyetin mesulü, mutlak olarak hükmü yerine gelecek bir kaderin âleti hissetmedi.” (s.109)

Şeref'in iş ihtirası ve bir nevi aşağılık kompleksi ile girdiği sosyal ortam onu içine hapsetmiş, “yalnızlaştırmış” ve “yabancılaştırmıştır.” İhtirasın yükselişinin aksine bireysel manada düşüşünü yaşayan Şeref'in, gerçek mutluluğu yakalaması için ancak Seniha'nın onu bir süre terk etmesi gerekir. Bu terk edişin ardından *umulmadık anda hızla yükselişe geçen kahramanın kaçınılmaz düşüşü* gerçekleşir. Şeref için büyük bir darbe de hükümet değişikliğiyle hapse girmesi olur. Sürekli gizli el tarafından nasıl yükseldiğini anlamakta zorluk çeken Şeref, bu kez de nasıl düştüğünü anlayamaz. Yükselmenin ardından gelen bu düşüş, kahramanın parçalanmış benliğinde yeni bir dönüşüme sebep olacak ve ötekileşen kahramanın “kendilik bilinci”ni oluşturmaya yardım ederek onun yeni bir varlık eksenini etrafında yaşamına devam etmesini sağlar. Ruhunun en temiz duygusu olan aşkı Seniha ile evlendikten sonra yitiren ve hırsının esiri olan Şeref'in bu düşüşün ardından Seniha'ya sığınması ruhunu arındırmak ve yenilgisini unutmak için yapmış olduğu bilinçli bir edimselliktir. Kurguladığı düş

evreninin gerçeğe dönüşmesinin ardından Şeref'in yaşadıklarıyla bu düş, bir kâbus halini alır ve kahraman, “üstün” ve “farklı olma” arzularının kurbanı olarak dış dünyada bırakmak istediği intibanın bir anda yok olmasına sebep olarak karısı Seniha'nın saf dünyasının içine yeniden girerek ruhunu aklama arzusu içinde olduğunu gösterir.

2.1.2.7.2.Sömürü:

Gizli El romanında 1. Dünya savaşı yıllarında ülkenin girdiği ekonomik darboğaz sırasında bu durumdan faydalanarak halkı maddi anlamda sömüren belirli kişilerin tutumları eleştirel bir bakış açısı ile sunulur. Romanın entrik kurgusunda yer alan vurgunculuk ve nüfuz ticareti ile sefalet arasındaki çatışmalar “harp zenginleri” ile “halk” arasındaki aşılmaz ekonomik ilişkinin çirkin yüzünü gösterir. Bir yandan vagon ticareti yaparak zengin olan vurdumduymaz insanlar öte yandan Anadolu'da yiyecek ekmek bulamayan ya da geçen seneden kalma kurtlu, kuru incir yediği için ölen insanlar, kapitalist sistemin kural tanımaz ihtiraslarının sonucu olarak esere yansır. Şeref'in yaptığı işin ciddiyetini kavraması mümkün görünmemekle birlikte İstanbul'daki bir vapurda tanık olduğu konuşmalar onu bir an etkiler:

“- Dün Emir Sultan'a çıkmıştım. Mahallemizde dizanteriden ölmüş iki yaşında bir kız çocuğunu gömmek için... Mezarlık yokuşunda üç çocuk tabutuna daha tesadüf etmeyeyim mi? Yokuşta sıraya dizdiler biçareleri... Garibi hepsi aynı hastalıktan ölmüşler... Şeker yok... Geçen seneden kalma kurtlu, kuru incirleri yedirmekten... Bir masumlar katliamı...” (s.123)

Şeref'in de içinde bulunduğu vagon ticareti ile uğraşıp stokçuluk yapanlar halkın temel ihtiyaç maddelerini sömürü aracı olarak kullanırlar. “Harp zengini” olanlar, halkın çektiği sefalet karşısında lüks bir yaşam içerisinde ülkenin içinde bulunduğu şartlara duyarsız kalır. Bu duyarsızlık halkın temel ihtiyaçlarını sömürerek onları kendilerine mecbur etmenin “sefiş iştihâ”sıyla bütünleşir.

Reşat Nuri Güntekin, ilk romanı Gizli El'i yazarken devrin şartlarını göz önünde bulundurur. “O tarihte vurgunculuk ve nüfuz ticareti günün meselesiydi. Köprüyü geçmeye para bulamayan birtakım kimselerin, günün birinde vagon sattığı ve birdenbire harp zengini olduğu görülüyordu. (...) Hesabımca bu bir hiciv romanı olacaktı. Fakat, vukuat, onu büsbütün başka bir şekle soktu.” (Güntekin, Gizli El, 5) Gizli El romanı, yazarın belirttiği gibi 1. Dünya Savaşı yıllarında, Anadolu'da vagon

ticareti yaparak zengin olan işadamlarının sosyal eleştirisini yapmak üzere yazılır. Bununla birlikte sansür korkusu ile romanın başkışı Şeref'in aşk macerası bilinçli olarak daha çok ön planda gösterilir.

1. Dünya Savaşı yıllarında, Anadolu'da halk sefalet içinde iken İstanbul'da yardım teşkilatı adı altında vagon ticareti yaparak birdenbire zengin olan insanlar vardır. Romanda özellikle Miralay Murat Bey, bu işleri yönlendiren kişilerin başında gelmektedir. Bilinçli bir şekilde bu işi yapan ve Şeref'i de bu işi yapmaya sevk eden bizzat odur.

“- Sizin gibi iyi okuyup hazırlanmış bir genç için ne yazıcı neferliği ne Aziz Paşa damatlığı bir kariyer olamaz, dedi.” (s.103)

İçinde her zaman yükselme ve kariyer yapma ihtirası olan Şeref başlangıçta masumane şekilde bulaştığı bu dünyaya çok çabuk uyum sağlar. Bir anda farklı bir dünya içerisinde “periler ülkesi”nde sefih bir yaşam süren, balolarda, partilerde gününü gün eden Şeref için bu yaşamdan kopmak mümkün görünmez.

2.1.2.7. 3.Narsisizm:

Romanda Şeref'in ihtiraslı ruh kimliğinin alt yapısını oluşturan narsistik eğilim de izlekler arasında yer alır. Şeref, memuriyetin ilk anlarından itibaren kendine aşırı güven duyan ve etrafındakilerden farklı olduğunu hisseden bir karakterdir. Başkalarından farklı olduğunu sadece kendi iç dünyasında değil dış dünya karşısında da söylemekten çekinmeyen başkışı, Doktor'a bu ideallerinden bahseder:

“Ben, sadece muvaffak olmak isteyen bir insanım. Bu şehri, bu memleketi susta durduran büyük işadamlarından biri... Böyleleri için büyük servetler kazanmak başta gelir. Benim için de böyle olmak tabiidir efendim... Fakat asıl zevkim, rastgele bir adam olmadığımı göstermek, bu bakımsız memleket için büyük şeyler yapmak... Ben kendimde bu ruhu, hatta bu kabiliyeti görüyorum.” (s.20)

“Rastgele bir adam olmadığımı” göstermek isteyen Şeref, başkalarından farklı olmanın ihtirasındadır. Sıradan insan olmamak için kılık kıyafetinde bile diğer memurlardan farklı giyinen Şeref'in bu tavırlarının altında narsisizm görülür. Ancak onun narsisizminin temelinde, ulaşılmayacak olan nesneleri elde etmesinin etkisi söz konusudur. Ondaki aşağılık kompleksi, elde edilen nesnelerle birlikte yerini bir üstünlük kompleksine, buna bağlı olarak da bir narsisizme bırakır. Sürekli bir haset duyan

kahraman, elde ettikleriyle hiçbir zaman tatmin olmamış ve hep daha yukarlarda olmayı arzularak benliğinin farklı kimliklerle çarpıklaşmasına engel olamamıştır. Bu anlamda, onun içindeki hasetin, *“sevgi ve şükran duygularını daha başlangıç evresinde baltalayan çok güçlü bir etken olduğunu”* (Klein,199:17) Aziz Paşa’ya ve Seniha’ya olan davranışlarında görmek mümkündür. Seniha’nın yaşamla ilk tanıştığı anlardan itibaren yaşadığı sosyal çevre, Şeref’in çok sonradan kavuşacağı bir yaşam tarzıdır. Bu sonradan kavuşma durumu, onun içindeki hasedi ön plana çıkararak narsistik eğilimlerde bulunmasına sebep olur.

2.1.2.7. 4. Sevgi:

Sevgi izleği anlatıda başkışı Şeref ile eşi Seniha arasındaki yaşamsal bütünlüğü gösteren bir olgu olarak dikkatlere sunulur. Sevginin bireysel kullanımını tek taraflı ve arzulara dayalı bir biçimde Şeref ve Seniha’da cisimleştirilir. Şeref’in Seniha’ya olan sevgisi onu “elde etme” arzusu ile bütünleşmiş bir kompleks halinde görülür.

Şeref’in yükselme arzusunun aksine Seniha ondan daha iyi bir sosyal çevrede yetişmiş olmasına rağmen asil ve alçakgönüllü bir yapıya sahiptir. Seniha ile evlendikten sonra onun Fransız mektebinde okumuş bir sosyete olarak yanında bulunmak düşüncesi bile Şeref’i aşağılık kompleksi içine sokarken Seniha, Şeref’in düşündüğünün aksine sade ve alçakgönüllü tavırlar sergiler. Toplum katında yükselmek isteyen ve kendini başkalarından farklı gören Şeref kendisinden yukarıda gördüğü Seniha’nın sade kişiliği karşısında hayrete düşer:

“Seniha ile evlendiğim ilk günlerde içimi durmadan kemiren bir kurt vardı. “Bu yüksek sosyete dediğimiz muhite, bir Fransız mektebinden yetişmiş bir genç kız yanında ben, bir köylü gibi kalmıyacak mıyım?” diyordum. (...) Fakat korktuğumun tam tersine, onun kendisi bir köylü kadın sadeliği alıyordu.” (s.114)

Şeref’e karşı saf bir sevgi ile bağlanan Seniha içinde bulunduğu ortamın yapısına ait hıslara sahip değildir. O, yalnızca olduğu gibi görünen bir kadındır. Şeref’in yükselmek ve sosyeteye girerek sahte yüzler arasına katılmak isteğine her zaman soğuk bakan Seniha, Şeref’in marazi bir hal alan ihtirası karşısında Gemlik’e gitmeyi uygun bulmuştur. Ancak bu gidişe rağmen Seniha, Şeref’i tamamen bırakmamış ve Şeref’in yaşadığı düşüşün ardından onun yanında yer alarak Şeref’e olan bağlılığını göstermiştir. Evliliğinin ilk yıllarında Şeref’in gözünde büyüttüğü kendine layık görmediği Seniha,

kahramanın “düşme” ile birlikte içsel dönüşümünü tamamladıktan sonra sığınacağı yegâne liman olması dolayısıyla dikkat çekicidir. Roman boyunca kendi benliğinden ve asaletinden ödün vermeyen Seniha’nın kahramanı affetmesi de yine onun ruhundaki sadakat ve bağlılık bilincinin bir göstergesidir.

2.1.3. Çalıkuşu

2.1.3.1. Romanın Kimliği

Çalığışu, roman olarak basılmadan önce Reşat Nuri Güntekin tarafından “İstanbul Kızı” adıyla yazılmış bir piyestir. Fakat Reşat Nuri, hem Darülbeytî’nin bazı köy sahnelerinin dekorunu zor bulmaları hem de başkişiyi Türkçeyi iyi konuşamayan bir kızın oynamasının gücüne gideceğinden bu piyesi romana çevirmeyi uygun bulur. (Poyraz-Alpbek 1957: 6)

Çalığışu romanı Reşat Nuri Güntekin’in romancılığının ilk yıllarında yazdığı bir eser olmasına rağmen Türk edebiyatında büyük yankı uyandırır. Bu durumun temel sebebi Anadolu’ya giderek kendini gerçekleştirme yolunda adımlar atan Feride karakterinin halkın içindeki idealize edilmiş duyguları seslendirmesinden ileri gelir.

İlk kez Vakit Gazetesinde tefrika halinde yayınlanan eser, kitap halinde 1922 yılında İktisat Kütüphanesi tarafından basılır. Eser İnkılâp Yayınları tarafından 2007 yılında yapılan son baskısı ile 62. baskıya ulaşır.

2.1.3.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Beş kısımdan oluşan Çalığışu romanının ilk dört bölümü, Kahraman-anlatıcı (Ben-anlatıcı) bakış açısı ile beşinci bölümü ise hâkim bakış açısı ile yazılır. Bu nedenle romanın karma/çoğulcu bakış açısı ile yazıldığını söylemek mümkündür. İlk dört bölümün anlatıcısı başkişi konumundaki Feride’dir. Onun günlük şeklinde tuttuğu not defterinin birebir aktarılması ilk dört bölümü oluşturur. İlk bölümün başında yer alan “*B. Eylül 1*” ibaresi ile Feride’nin başından geçen olayları aktarması vaka zamanının öyküleme zamanından önce olduğunu gösterir:

“Dördüncü sınıftaydım. Yaşım on iki adar olmalı. Fransızca muallimimiz Sör Aleksî, bir gün bize bir yazı vazifesi vermişti.” (s.7)

Özetleme tekniğinin kullanıldığı bu bölümde kahraman-anlatıcı konumundaki Feride, yaşamındaki önemli gördüğü olayları, “*hem vakanın yaşandığı devirdeki hali, hem ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatleri*” (Aktaş,1991:101) göz önünde bulundurur ve günlüğüne belirsiz aralıklarla not tutması romanın ana vakasını oluşturur.

Günlük şeklinde kurgulanan ilk dört bölümde başkişi Feride, düşüncelerini karşısında başka kişiler olduğunu bilerek/varsayarak yazar:

“Ne isterse yapsınlar, sana ne? Diyeceksiniz. “Bana ne olur mu? “Kamran, düşmanın da olsa kuzenim... İster miydin neyin nesi olduğu belli olmayan bir

kadın onun ahlâkını bozsun? Ne anlatıyordum?.. Evet, bir ağustos mehtabı gecesiydi.” (s.38)

Anlatıcı konumundaki Feride’nin günlüğündeki satırlarda karşısında biri varmış gibi konuşması ya da düşünmesi olayların aktarımındaki samimiyet derecesini de artırır. Günlüğüne itiraf ettiği /yazdığı olayları sanki birisiyle paylaşıyor izlenimi veren başkişi Feride’nin bu düşüncesi, romanın sonlarına doğru defterine yazdığı satırlarda ortaya çıkar:

“Bu okumayacağın defteri ben senin için yazdım Kâmran. Evet, ne söyledim, ne yazdımsa hep senin içindi.” (s.383)

Bu defterin yazıldığı/ithaf edildiği kişinin okumayacağı bilinse de anlatıcı konumundaki başkişinin bilinçaltındaki ümit, onu duygularını ve yaşadıklarını tüm gerçekliğiyle yazmak yoluna sevk eder.

Kahraman anlatıcının ağzından aktarılan ilk dört bölümden sonra beşinci bölümde hâkim anlatıcı devreye girerek sözü emanet ettiği başkişiden devralır. Romanın beşinci bölümü olan ve hâkim anlatıcı bakış açısıyla yazılan bu bölüm kendi içinde Romen rakamlarıyla dokuz (IX) alt başlığa ayrılır.

Kâmran ve eniştesi Aziz Bey’in konuşmaları ile başlayan son bölümde roman hakim anlatıcı bakış açısıyla sunulur:

“Kâmran bozuk yollarda sarsılan arabanın köşesinde akşam rüzgârına karşı pardösüsünün yakasını kaldırmış, dalgın dalgın Marmara’yı seyrediyordu. Gözlerini zorla denizden ayırarak gülümsedi.” (s.385)

Kamran ve Aziz enişte arasında geçen bu diyalog ve daha sonra Feride’nin de Tekirdağ’a gelmesiyle olayların yeni bir boyut kazandığı bölüm, hâkim anlatıcı tarafından sınırsız bir bakış açısıyla sunulur. Romanın ilk bölümlerinde sadece Feride’nin yaşadığı ve başından geçen olaylar, onun kendi ağzından aktarılırken son bölümde hâkim anlatıcı devreye girerek olayları, ben-anlatıcı bakış açısıyla tek taraflı sunmanın sınırlılığından kurtarır.

Romanın ilk dört bölümünün Feride’nin günlüğü biçiminde tasarlandığı göz önünde tutulursa burada kullanılan anlatım tekniklerinin de buna uygun olduğu görülecektir. Özellikle bir günlük sayfasına yazılabilecek olayların sınırlandırıldığı, özetlendiği ve her şeyden önemlisi sadece kahramanın sınırlı bakış açısıyla sunulduğu görülür. Beşinci bölümde ise hâkim bakış açısının sunduğu sınırsız imkânlardan

yaralanılarak başkişi Feride'nin çevresindeki kişilerin hariçte neler yaptıkları gösterilir. Böylelikle yazar, kahramanlar arasındaki ilişkiyi daha boyutlu bir eksene taşımış olur.

2.1.3.3.Olay Örgüsü

Çalığışu romanı, yazar tarafından beş bölüme ayrılır. İlk dört bölüm, başkişi Feride'nin günlüğünden oluşmaktadır. Beşinci bölüm ise Tekirdağ'da Feride ile Kâmrân'ın evlendiği ve mutlu son ile biten bölümdür. Romanın bu bölümleri başkişi Feride'nin yaşamındaki değişimler üzerine kurgulanır.

Gerçekte roman kahramanı Feride'nin başından geçen olaylara bağlı olarak olay örgüsünü Feride'nin Anadolu'ya kaçıışı ile paralel biçimde sunmak romanın üç vaka halkasına düşmesini sağlayacaktır. Bununla birlikte Feride'nin Anadolu'da geçirdiği uzun zaman diliminde başından geçen vakaları zaman ve mekân değişiklikleri göz önünde tutarak yapmak daha makul olacaktır. Bu nedenle romanın ana vaka halkalarını şu şekilde tespit etmek mümkündür:

1. Kısım: Feride'nin Anadolu'ya kaçmadan önceki dönemi
2. Kısım: Feride'nin B. Vilayeti ve çevresindeki öğretmenlik dönemi
3. Kısım: Feride'nin Ç.'ye tayini ve öğretmenlik yılları
4. Kısım: Feride'nin İzmir ve Kuşadası'ndaki yılları
5. Kısım: Anadolu'dan dönüş ve Tekirdağ'da Kâmrân'la evlenmesi

Romanın ana vaka halkalarını oluşturan bu bölümlerin Feride'nin yaşamındaki değişime bağlı olduğu görülmektedir. Bu vaka halkalarının alt vaka birimleri ise şöyledir.

Birinci Bölüm:

- Feride'nin annesinin ölümünün ardından İstanbul'da büyükannesinin yanında kalması
- Büyükannesinin ölümüyle Feride'nin Sörler Mektebine (Dame de Sion) babası tarafından bırakılması ve on yıllık mektep hayatının başlaması
- Yaz tatilinde Feride'nin Tekirdağ'daki teyzesinin yanına gitmesi ve Kamrân'a olan aşkının başlangıcı
- Feride'nin teyzesi kızı Müjgan'ın Kamran'a onun sevgisini söylemesi
- Feride ile Kâmrân'ın nişanlanmaları ve Kâmrân'ın Avrupa'ya Madrid'e sefaret kâtibi olarak gitmesi ve dört yıl Avrupa'da kalması

- Kâmrân'ın Avrupa'dan dönüşü ve düğün hazırlılarının başlaması
- Feride'nin Kâmrân'ın "Sarı çiçek" lakabını verdiği bir kadına yazdığı aşk mektubunu okuyarak düğün gecesi evden kaçması

İkinci Bölüm:

- Düğünden kaçtığı gece Feride'nin İstanbul'da önce tanıdık bir Sütmenin, ertesi gün ise Gülmisal Kalfa'nın evine sığınması ve ardından Maarif Nezaretine giderek Anadolu'da öğretmenlik yapma isteğini bildirmesi
- Feride'nin B. Vilayeti coğrafya ve resim öğretmenliğine atanması üzerine oraya gidip bir otele yerleşmesi ve Hacı Kalfa ile tanışması
- Feride'nin kandırılarak Zeyniler köyüne öğretmen olarak gönderilmesi
- Zeyniler'deki okulda eski kafalı Hatice Hanımla tanışması ve yeni öğretim tarzı ile ilgili mücadelesi
- Zeyniler'de zorlu şartlar ve mahrumiyete rağmen öğrencilerine dini eğitim dışında eğitim vermesi
- Feride'nin Zeyniler'deki öğretmenlik günleri ve Munise'yi evlat edinmesi
- Doktor Hayrullah'ın bir yaralı askeri tedavi için geldiği köyde Feride ile tanışması
- Zeyniler'deki okulun kapatılması ve Feride'nin B. Vilayeti Darülmuallimatına Fransızca öğretmeni olması
- Yeni okulundaki musiki muallimi Şeyh Yusuf'un Feride'ye âşık olması ve bunu bütün B. halkının öğrenmesi
- Yeni okulunda ve B.'de Feride'nin güzelliği yüzünden "İpekböceği" lakabıyla anılması
- Ölüm döşegindeki Şeyh Yusuf'un kız kardeşinin Feride'yi onun yanına götürmesi ve Şeyh Yusuf'un ölmesi
- Şeyh Yusuf'un ölümü üzerine Feride hakkında dedikodular çıkması üzerine Feride'nin Ç. (Çanakkale) vilayetine kendi isteğiyle tayin edilmesi

Üçüncü Bölüm:

- Feride'nin Ç. Rüstiyesine tayin edilmesi ve oradaki görevine başlaması
- Feride'nin güzelliği nedeniyle Ç. de "Gülbeşeker" olarak anılması

- Mektepteki öğrencilerden Nadide'nin zengin ve sonradan görme ailesinin Feride'yi oğulları Yüzbaşı İhsan'a istemeleri ve Feride'nin İhsan'ı reddetmesi
- Feride'nin komşusu Hafız Kurban'ın karısını göndererek Feride'yi kendisine istemesi
- Mektep Müdiresinin Feride'yi havai olmakla ve etrafın dikkatini fazla çekmekle suçlaması
- Mektepteki öğretmenlerden Nazmiye'nin bir gece Feride'yi nişanlısı ile tanıştırmak bahanesiyle götürdüğü bir davette Ç. Vilayetinin zengin ve çapkın Binbaşı Burhanettin'le tanıştırması
- Nazmiye'nin nişanlısı Feridun ile onu kandırarak Feride'nin ayıldıktan sonra Burhanettin'in Feride'ye tuzak kurarak onu davetlilerin karşısına koluna takarak çıkardığı anda Feride'nin bayılması
- Feride'nin ayıldıktan sonra Müdire Hanım'ın evine giderek Ç.'den ayrılmak istediğini söylemesi
- Müdire'nin tavsiyesi üzerine Feride'nin İzmir'e hareket eden bir vapura binmesi
- Feride'nin vapurda konuşan iki kişiden, İhsan'ın Burhanettin'e tokat attığını öğrenmesi ve kamerasına bırakılan güllerin ondan geldiğini anlaması

Dördüncü Bölüm:

- Feride'nin İzmir'e geldikten sonra üç ay boyunca iş bulamamasının ardından Reşit Bey'in kızlarına Fransızca dersi vermek üzere Munise ile beraber onun konağındaki bir odaya taşınması ve Reşit Bey'in oğlu Cemil'in Feride'yi taciz etmesi
- Bu taciz üzerine köşkü terk etmek üzere olan Feride'nin yapacak iş bulamayıp aç kalma tehlikesiyle vazgeçmesi
- Feride'nin Reşit Bey'in kızları Ferhunde ve Sabahat'in misafirleriyle birlikte baktıkları resim albümünde Kâmrân'ın fotoğrafına rastlaması
- Feride'nin Kâmrân'ın, Ferhunde ve Sabahat'in teyzeleri Münevver ile evli olduğunu öğrenmesi üzerine köşkten ayrılmak istemesi
- Reşit Bey'in Feride'yi kendine eş olarak istetmesi ve Feride'nin bu teklifi reddederek Kuşadası'na gidişi

- Muharebe'nin başlamasıyla Feride'nin çalıştığı okulun geçici olarak hastane yapılması ve Feride'nin bu hastanede Zeyniler'de karşılaştığı Dr. Hayrullah Bey ile yeniden karşılaşması
- Feride'nin Dr. Hayrullah'ın yanında hastabakıcı olarak görev yapması
- İhsan Bey'in harp sırasında yüzünden yaralanarak Feride'nin çalıştığı hastaneye getirilmesi ve İhsan Bey'in ameliyat sonrası iyileşerek hastaneden çıkmak istemesi
- Feride'nin Dr. Hayrullah'a Kâmran'dan nefret ettiğini söylemesi ve onunla kavga etmesi
- Feride'nin Kâmran'ı sevmediğini ispat için İhsan Bey'e evlenme teklif etmesi
- İhsan'ın Feride'nin kendisine acıyarak evlenme teklif ettiğini düşünerek onu reddetmesi
- Muharebe'nin beş yıl sonra bitmesiyle mektepte yeniden derslerin başlaması
- Munise'nin hastalanarak ölmesi ve Feride'nin on yedi gün baygın yatması
- Dr. Hayrullah'ın Feride'ye bir baba şefkati ile yakınlaşması ve onunla kendi çiftliğinde yaşamaya başlaması
- Dr. Hayrullah ile aynı evde kalması münasebetiyle Feride'ye iftira atılması üzerine Feride'nin öğretmenliği bırakması
- Dr. Hayrullah'ın etraftaki dedikoduları susturmak amacıyla Feride'yle sahte bir evlilik yapması

Beşinci Bölüm:

- Kâmran'ın eşi Münevver'in hastalanarak ölmesi üzerine oğlu Necdet ile birlikte Tekirdağ'daki Besime teyzesinin yanına gitmesi
- Feride'nin sürpriz bir şekilde Dr. Hayrullah'ın ölümünü gizleyerek Tekirdağ'a gelmesi
- Kâmran ile Feride arasındaki aşkın yeniden başlaması
- Feride ile Kâmran'ın oğlu Necdet arasındaki anne oğul yakınlaşması
- Feride'nin Tekirdağ'dan gitmeden önceki gece teyzesinin kızı Müjgan'a, Kâmran'a kendi oradan ayrıldıktan sonra verilmek üzere Dr. Hayrullah'ın gönderdiği zarfı vermesi

- Müjgan'ın elindeki zarfı vaadinden önce Kâmrân'a vermesi ve Dr. Hayrullah'ın mektubu ile Feride'nin günlüğünü okunması
- Feride, Tekirdağ'dan ayrılmak üzere iken Aziz enişte ile Kâmrân'ın evlilik merasimi hazırlaması ve Feride ile Kâmrân'ın evlenmesi

2.1.3.4. Zaman

Zaman, romanın vakasının belirleyen önemli yapı unsurlarındandır. *“Anlatıcıyla vaka arasındaki mesafe, vaka ve anlatma zamanları arasındaki münasebet ağına şekil verir. Söz konusu münasebet ağının tesbiti, vakayla anlatıcı arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasına, dikkatlere sunulmasına bağlıdır.”* (Aktaş 1991:118) Çalıkuşu romanında da anlatıcı ve vaka arasındaki bağ, romandaki zamanı belirleyen en önemli unsur olur. Romanın günlük biçiminde düzenlenen bölümlerinde, kahraman-anlatıcı konumundaki Feride'nin yaşadıkları ile yazdıkları arasında zaman farkı bulunmaktadır. Bu nedenle romanda vaka zamanı ile öyküleme zamanı farklı çizgide ilerler.

Başıkişinin günlüğü yazmaya karar verme aşaması ile zamanın nesnel kullanımdan öznel kullanıma geçtiği şu satırlardan anlaşılmaktadır:

“Aradan seneler geçti. Yabancı bir şehirde, yabancı bir otel odasında, sırf bitip tükenmeyecek gibi görünen bir gecenin yalnızlığına karşı koymak için hatıralarımı yazmaya başladığım bu saatte, bir elim yine aynı küçük çocuk tavrıyla saçlarımı çekiştiriyor, gözlerimin üstüne indirmeye uğraşıyor.” (s.9)

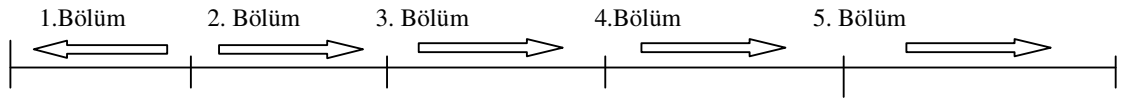
Feride'nin günlüğündeki zaman kullanımı belirli bir sıra takip etmemekle birlikte sıradizimseldir. Feride'nin B.'de başlayan ve Kuşadası'nda biten günlüğünün sayfalarında yer alan zaman ibarelerinde yıllar belirtilmez.

Günlükte yer alan ilk “B. Eylül”1 ibaresinden başlayan bölümün bitmesiyle romanın Birinci Bölüm'ü de sona erer. Bu zaman dilimi içinde Feride, kendi geçmişini zamanda geriye dönüş tekniğini kullanarak B.'ye gelinceye kadar yaşadığı dönemi ise özetleme tekniğiyle aktarır. Romanın hemen başlangıcında yer alan *“Dördüncü sınıftaydım. Yaşım on iki kadar olmalı.”* (s.7) cümlesi bu özetleme tekniğinin ve zamanda geriye dönülerek anlatımın göstergesidir:

Romanın ilk cümlesindeki bu zaman ibaresindeki geçmişe dönük anlatım, akronik zaman kullanıldığını ispatı niteliğini taşır. Başkişi Feride'nin mektep

yıllarından itibaren öğretmen olmak için Anadolu'ya kaçış süreci akronik karakterli bir özetleme tekniğiyle aktarılır.

Roman kurgusunun başkışı Feride etrafında şekillendiği göz önünde tutulursa zaman akışının da ona bağlı olarak değişim gösterdiği görülür. Feride'nin yaşamındaki önemli olayların geriye dönük olarak aktarımı ve daha sonraki olayların ana vakaya uygun biçimde sıralanmasıyla vaka zamanı belirlenir. Çalıkuşu romanındaki vaka zamanı, olay örgüsündeki bölümlenmeye göre aşağıdaki şekilde gösterilebilir:



Romanın beş vaka halkasına bağlı olarak çizilen yukarıdaki grafikte 1. Bölüm'de vaka zamanı geriye dönük/akronik bir biçimde anlatılırken sonraki dört bölümde sıradizimsel olarak ilerler:

1. Bölüm: Feride'nin çocukluğundan başlayarak B.'de öğretmen olduğu yıllara kadar geçen süreç: Yaklaşık 15 yıl
2. Bölüm: B. İli ve Zeyniler'de öğretmenlik yaptığı süre: Yaklaşık 1,5 yıl
3. Bölüm: Ç. İlindeki öğretmenliği: 4 ay
4. Bölüm: İzmir ve Kuşadası'ndaki yıllar: Yaklaşık 6 yıl
5. Bölüm: Tekirdağ'da Kamran ile evlendiği dönem: Yaklaşık 1 ay

Romanın ilk dört bölümündeki Feride'nin günlüğünden aktarılan olayların zaman sırası ve özetlenerek anlatıldıkları gerçeği göz önünde tutulursa Feride'nin çocukluk yıllarından itibaren yaşadıklarıyla birlikte vaka zamanının yirmi yılı aşkın bir süreyi kapsadığı görülür. Roman vakasının son bölümü ise hâkim anlatıcı tarafından aktarılan bir aylık bir zaman diliminden ibarettir ki bu bölüm, Feride ile Kâmran'ın evliliğine giden kısa bir dönemdir. Romanın son bölümündeki zaman ile Feride'nin Tekirdağ'a Kâmran ile nişanlanmadan hemen önce geldiği dönem arasındaki farkın 10 yıl olduğunu ise, "*Çalıkuşu bundan on sen evvel Tekirdağ'da kendi yaşında birçok kızla ahbab olmuştur.*" (s.395) cümlesinden öğreniyoruz:

Zaman, nesnel ve öznel görünümlü olarak değişken yapıya sahiptir. Zamanın nesnel kullanımı, insanlığın ortak kullandıkları ölçüm birimi olarak değerlendirilirken öznel zaman bireyin kendi ruh dünyası ile ilgili zamandır. Çalıkuşu romanında, başkışı konumundaki Feride için de nesnel zaman ve öznel zaman birlikte ilerlemektedir.

Zamana karşı yaşamaktansa zamanı kendi lehine çevirme çabalarına rağmen roman boyunca zamanın başkışı Feride'nin aleyhine işlediği görülür. Feride'nin "*zamanın ağır ama sürekli akışına karşı koyamaması*" (Lukacs,2003:124) yaşadığı umut yitimini yansıtır. Özellikle Feride'nin Zeyniler'de kaldığı dönemde günlüğüne yazdığı satırlar bunun göstergesidir:

"Ben Zeyniler'e geleli, aşağı yukarı, bir ay olmuş. Bu bir ay, bana şimdi on yıldan daha uzun görünüyor. Şimdiye kadar defterime bir şey yazmak istemedim. Daha açıkçası bundan korktum." (s.178)

Zamanın kuşatıcı etkisi altında kalan bireyin öznel zamanı, kendi ruh dünyasının gerçekliklerine göre şekil kazanır. Bu nedenle Feride'nin Anadolu'da geçireceği zaman dilimi nesnel anlamda beş yıldan fazla olmakla birlikte öznel zaman algılaması bu olguyu daha fazla hissetmesini sağlar.

Çalıkuşu romanında vaka zamanı, Meşrutiyetten (1908) başlayarak Çanakkale savaşlarının sonuna (1918) kadar sürer. Bu nedenle romanda sosyal zaman kullanımı oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Başkışı, Feride'nin bir aşk macerası dolayısıyla kaçtığı Anadolu'nun tarihsel görünümü çağının ruhunu yakalamış bir biçimde sunulur. Sosyal zamanın romanın içinde sadece belirli yerlerde kullanılması Feride'nin Anadolu'ya kaçış nedeni olan aşk macerası ile ilgilidir. Romanın temelini oluşturan Feride ve Kâmran arasındaki aşk unsuru, sosyal çevrenin ve zamanı önüne geçmiştir.

Vakanın dört bölümlük kısmının Feride'nin günlüğü şeklinde kurgulanması zamanda geriye dönüş, zamanda sıçrama ve özetleme tekniklerinin sıkça kullanılmasına neden olur. Feride'nin yaşadığı olayları, sonradan bazen aynı gün bazen de uzun aralıklar sonunda kaleme alarak günlüğe geçirmesi zamanın romandaki yeri bakımından önem taşır:

"Defterime bir aydan beri el sürmemiştim. Yazı yazmaktan, herhalde daha fazla işlerim vardı. Hem de mesut günlerin yazılacak nesi olur ki?" (s.212)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi Feride'nin günlüğüne yazma aralığı, kendi öznel durumu ile yakından ilintilidir. Bu nedenle kendini sosyal yaşamın mücadelesi içinde bulduğu anlarda günlükten uzaklaşırken yaşadığı olayları sonradan defterine zamanda geriye dönüş tekniği ve özetleme tekniği kullanarak aktarır.

2.1.3.5. Mekân

2.1.3.5.1.Çevresel Mekân:

Türk edebiyatında Anadolu'ya yönelen ilk önemli roman olarak gösterilen Çalıkuşu romanının vakası, İstanbul, B. (Bursa), Zeyniler Köyü, Ç. (Çanakkale), İzmir, Kuşadası, Tekirdağ'da geçmektedir. Fiziksel anlamda başkışı Feride'nin yaşadığı bu mekânlar içinde ayrıca yer alan özel mekânlar da bulunmaktadır. Örneğin Feride'nin İstanbul'daki mektebi Dame de Sion, teyzesinin konağı, B.'deki otel, Zeyniler'deki ev ve mektep, Ç.deki ve İzmir'deki mektepler, Dr. Hayrullah'ın çiftlik evi, Tekirdağ'daki Besime teyzesinin evi gibi.

Romanın başkışısı için İstanbul'daki en önemli fiziksel mekân mekteptir. Fakat asıl önemli olan romanın vakasının geçtiği dönemlerde atıl durumda görülen Anadolu'dur. Anadolu, İstanbul'dan zorunlu olarak gidilen bir sürgün yeri olarak görülmektedir. Bu nedenle Feride'nin Anadolu'ya öğretmen olarak gitmek istemesi Maarif Vekâletinde garipsenir. Feride ile birlikte Anadolu'nun içinde bulunduğu sosyal durum derinlemesine olmamakla birlikte gözler önüne serilir.

2.1.3.5.2.Olgusal Mekânlar:

Mekân ile insan arasında sürekli ve yoğun bir ilişki söz konusudur. İnsan yaşadığı mekâna uyum sağladığı kadar mekânı kendine dönüştüren bir yapıya da sahiptir. Bu nedenle, “*anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan*” (Korkmaz 2007: 403) yönüyle Çalıkuşu romanında mekân kullanımı başkışı Feride'nin yaşamı ile ilintili olarak sunulur.

2.1.3.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Feride'nin İstanbul'da evleneceği günün öncesinde romanda genel anlamda daralan mekân unsuru, Feride'nin Anadolu'ya kaçıışı ile devam edecektir. Özellikle Feride'nin B. Vilayetine tayin edilmesi üzerine kendi deyimi ile “kafesten” çıkan kuş gibi bocalayacak ne yapacağını bilemeyecektir. B. de yerleştiği otelde Feride'ye oteldeki görevli Hacı Kalfa'nın söylediği sözler bu noktada önemlidir:

“Kafesteki kuş gibi o kadar sıkılıyorsun bu yalnız odada ki... (...) Kafeslerin hepsinden nihayet kurtulduğum bugün de birinin beni, kafeste bir kuş gibi görmesi

doğru değil. Sonra kuş kelimesinin eski “Çalıkuşu”nu; kırık kanadı, kapanmış gagasıyla düştüğü yerden kaldırmak gayreti var.” (s.119)

Anadolu’ya kaçtığı için kendini dar mekândan/kafesten kurtulmuş olarak görmesine rağmen Feride için yaşadığı mekân daha da daralmaktadır. Kafes, simgesel boyutta Feride’nin özgürlüğe adım attığını düşündüğü Anadolu’da “yabancı” kaldığını göstermektedir. Yaşamın hangi sürecini kafeste geçirilmiş sayacağının bilincine varamayan Feride, “kırık kanadı” ve “kapanmış gagası” ile sığınak mekanı olarak algıladığı/hayal ettiği Anadolu’da gerçekten bir “kafes” içine konulmuş gibidir. Anadolu’yu sadece bir kaçış mekanı olarak kurgulayan ve zihninde bu mekan hakkında sadece belirli bir tablo oluşturan Feride, realite ile yüzleştğinde yanıldığını anlar. Özellikle Zeyniler’de görev yapacağı mektebi ve kalacağı odasını gördüğü andaki mekân tasviri bunun göstergesidir:

“Eskilikten delik deşik olmuş kirli kaplamalar, yağmurdan çürümüş, tahtaları sarkmış simsiyah bir tavan, bir köşede içine kırık dökük konmuş ocak, ötede çarpık bir kerevet. Demek bundan sonra, hayatım bu odada geçecekti! Havasız bir mahzene düşmüş gibi göğsüm tıkanıyor, ellerim, ayaklarım üşüyordu. (...)

Manzarayı görünce tüylerim diken diken oldu. Karşımda korkunç bir mezarlık vardı.” (s. 175-176)

Feride, İstanbul’daki şımarık çocukluk devresindeki açık ve geniş mekânın rahatlığından sonra düştüğü “havasız mahzen” içinde adeta boğulacak, karanlık günlerin beklediği geleceğini düşünmekten kendini alamaz. “Delik deşik kirli kaplamalar”, “simsiyah tavan”, “kırık dökük ocak”, “çarpık kerevet” ibareleri ile eski yaşamından yeni yaşamına geçen Feride, evinin karşısındaki “korkunç mezarlık” ile birlikte yeni bir dünyaya adım atar. Mezar, mekanın yutucu bir fenomene dönüşmesini sağlar. İstanbul’da yaşadığı mekan ile Anadolu’daki mekan arasındaki farklılık Feride’nin yeni yaşamı hakkında ipucu niteliğini de taşımaktadır. Kendi isteği ile kaçtığı Anadolu’da umduğundan farklı bir yaşam ile karşılaşan Feride, mekânın kuşatması altında Kâmran’a olan nefretini daha da büyütecektir.

Mekânın insanı boğan, onu hırpalayan yanları, içine düştüğü durumdan ziyade beklentilerinin gerçekleşmemesinden kaynaklanır. Feride’nin Anadolu köyleri hakkındaki fikri, onun sadece resimlerde gördüğü İsviçre köylerine benzeyen yemyeşil, ferah köy hayallerinden ibarettir. Oysa Zeyniler köyü devrin Anadolu manzarasını

yansıtan mahrumiyet içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışan insanların barındığı viran olmuş bir mekân olarak dikkati çeker.

B.(Bursa) ve Ç. (Çanakkale) vilayetlerinde görev yapan Feride buraların fiziksel tasvirine yer vermezken Zeyniler'e girdiği an özellikle Anadolu'nun mahrumiyetini gösteren bir fiziksel porte çizilir:

“İlk bakışta Zeyniler bana, hâlâ yer yer dumanları tüten bir yangın harabesi gibi göründü. Köy deyince gözümün önüne yeşillikler arasında eski Boğaziçi yalılarındaki güvercinliklere benzeyen sevimli, şen manzaralı kulübeler gelirdi. Halbuki bu evler, çökmeye yüz tutmuş, simsiyah viranelerdi. (...) Hani Kavaklar'da önüne ağlar serilmiş, yağmurdan çürüyüp kararmış, Boğaz rüzgârlarından bir yana çarpılmış, viran balıkçı kulübeleri vardır; bu evler, ilk bakışta onları hatırlatıyordu. (...)

Herhalde, Zeyniler şimdiye kadar işittiğim ve resimlerini gördüğüm köylerden hiçbirisine benzemiyordu.” (s.173)

Zeyniler'deki fiziksel çevrenin mahrumiyet içinde gösterilmesi bütün Anadolu'nun sorunu olarak yansıtılmak istenir. “Yangın harabesi”, “çökmeye yüz tutmuş simsiyah viraneler”, “yağmurdan çürüyüp kararmış” biçiminde sıfatlarla tanımlanan Zeyniler, Anadolu köyünün ve köylüsünün yaşadığı mekan ile arasındaki benzeşimi gözler önüne serer. Çalıkuşu romanındaki en etkileyici tasvirin Zeyniler'i anlatırken yapılmasının bu bakımdan önemi büyüktür:

“Bu köyün evleri, sokakları, mezarları gibi çocuklarında da siyah bir neşesizlik var. Renksiz dudakları gülmenin ne olduğunu bilmiyor, durgun gözleri ağır bir melal içinde ölümü düşünüyor gibi.” (s.187)

Zeyniler köyündeki insanların neşesizliği yaşadıkları mekana da yansır. “Gülmenin ne olduğunu bilme(yen)”, “durgun gözleri” ile “siyah bir neşesizlik” simgesi biçiminde mezarlıklara benzetilen Zeyniler köyünün çocukları, Feride'nin yaşam karşısındaki tavrında belirleyici rol oynar. Yaşadıkları dünyadan çok bir gün gelecek olan ölüm gününü düşünerek hareket eden Zeyniler köyündeki karamsar çehreli insanlar, Feride'nin yaşamını da etkiler. Mektepteki öğrencilerin tenefüslerde oynadığı oyunların bile ölüm ve cenaze töreni üzerine oluşu Zeyniler köyünün insanların yaşam algısını gösterir.

Tüm güçlülere karşın Anadolu topraklarında mücadele etmeyi artık zorunlu olarak gören Feride'nin sıkıntılı anlarının mekân insan ilişkisi bağlamında önemli bir sorunsalı da mekân değiştirme zorunluluğudur. Romanın kurgusu içerisinde bölümlerin de şekillendiği Feride'nin mekân değişiklikleri, her defasında zorunlu olarak yapılmıştır. Bu da yaşanan mekânın artık yaşanılmaz hale gelişinden kaynaklanır. Bu mekân değişiklikleri sırasıyla şöyledir:

- Kâmran'ın kendisi aldatması üzerine İstanbul'dan kaçıışı
- Zeyniler'deki okulun kapanması üzerine B.'ye geri dönüş
- Feride'ye âşık olan Şeyh Yusuf'un ölümü üzerine çıkan dedikodulardan kaçmak için Ç.'ye gidiş
- Binbaşı Burhanettin rezaleti üzerine İzmir'e kaçış
- Reşit Bey'in köşkünde Kamran'ın fotoğrafını görerek Kuşadası'na kaçıışı

Feride, yaşanılır bir mekân bulma arzusuyla kendisini kuşatan bu mekânlardan hep kaçmayı tercih eder. Kaçanla/terkedilen bu mekânların hepsinin ortak özelliği Feride için dar/kapalı mekân oluşlarıdır. *“Mekanın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda mekan darlaşır.”* (Korkmaz, 2005: 439) Mekânların dar oluşlarının altında yatan sebep çoğunlukla içinde yaşattığı/büyüttüğü aşkın daha da çıkmaz bir hale gelişi ve toplum baskısıdır. Feride gibi genç ve güzel bir öğretmenin yaşamını bir münzevi şeklinde geçirme çabası şüpheyile karşılaşır.

Romanda dar mekânlar kaçış izleği ile paralel olarak sunulur. Kaçışını Anadolu'nun çeşitli mekânlarına yapan Feride için buradaki zaman diliminde genellikle mekânlar dar/kapalı iken Kâmran'ın bulunduğu mekânlar açık/geniş mekânlar olarak dikkat çeker.

2.1.3.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Çocukluk yıllarından itibaren şen ve yaramaz olan Feride'nin mektep sonrası ve Kâmran ile nişanlanmadan önceki dönemlerinde mekân tamamen geniş/açık olarak görülür. Özellikle, Dame de Sion'da okuduğu yıllarda, tüm okulun göz bebeği konumundaki Çalığışu, takma adı gibi daldan dala konar gibi sekerek, ısıklık çalarak, türlü yaramazlıklar yaparak geçirdiği günlerinde mekânı da huzur verici ve geniş olarak algılar.

Mektep yılları ve çocukluğunun büyük bölümünün geçtiği Besime teyzesinin Kozyatağı'ndaki evi, Feride için mutlu günlerin yaşandığı anılarla doludur. Feride'nin yaşadığı mekânın daralması, onun Kâmran'dan/aşktan kaçışıyla birlikte başlayacaktır. Bu nedenle romanın kurgusundaki mekân kullanımını, Feride'nin Kâmran'a olan aşkının belirlediğini söylemek yanlış olmaz. Feride, İstanbul'daki mektep yıllarından itibaren aşkının çekingenliğiyle karışık duygular beslediği Kamran'ın bulunduğu mekânlarda şen şakrak bir kız iken onun ihanetinin ardından tablo tamamen tersine döner.

Feride'nin Anadolu'ya gitmesinin ardından sürekli daralan bir mekân olgusu görülür. B.'ye atanması ve Zeyniler'de kendisini mahrumiyet içinde bulan başkişiyi, içinde bulunduğu darlıktan ve sıkıntıdan kurtaracak olay Munise'yi evlat edinmesi ile başlar. Anadolu'daki yalnızlığını unutturacak bir yoldaş olan Munise, başkişinin hayatına girdiği andan itibaren mekân açık bir hal alır:

“Bu akşam, gökyüzü bana, batıdan doğuya kadar dallarını uzatmış bir ağaç gibi göründü; yavaş yavaş sallandıkça, üstümüze beyaz çiçeklerini döken kocaman bir yasemin ağacı!” (s.209)

İçteki genişliğin dışa taşınması ile birlikte mekân da genişlik kazanır. Anadolu'daki yalnızlığını ve Kâmran'dan uzak kaldığı günlerin acısını dindiren Munise'nin Feride'nin hayatına girişi, mekânın genişlemesi anlamına gelmektedir. Feride'nin Anadolu'daki mücadelesinde Munise'nin ölümüyle yeni bir sayfa açılır. Onun desteğinin yitip gitmesiyle adeta kanatsız kalan Çalığışu, kendini bir baba şefkati bulduğu Dr. Hayrullah'ın kucağında bulduğu anlarda ancak rahat eder. Munise'nin yokluğu ile anlamını yitiren mekân, Dr. Hayrullah'ın Alacakaya çiftliğindeki desteği ile yeniden anlam kazanır. Doktorun çiftliğinde, Munise'nin yasını tutarken kendini yeni bir hayatın içinde bulan Feride için mekân bir anlamda içten dışa doğru açılan bir dönüşüme uğrar. Fakat romanda mekânın tamamen olumluya doğru bir dönüşümle aydınlanması, Feride'nin Tekirdağ'a gittiği andan itibaren başlar. Feride'nin Anadolu'ya kaçışı ile başlayan mekân daralması onun Kâmran'la bulunduğu Tekirdağ'daki teyzesinin evinde sonsuz bir genişlikle açılır.

“Dar merdivende yuvarlanır gibi, uçar gibi iniyorlardı. (...) Yolda, onlar hemen hemen kucak kucağa yürüyorlardı. Karşıdan iki balıkçının geldiğini görerek ayrıldılar. Hemen hiç konuşmuyorlardı. Yan yana yürümek saadeti onları sarhoş ediyordu.” (s.430)

Kâmran'dan kaçarak Anadolu'ya gittiği anlardan itibaren kendini ruhsal anlamda, sıkıştırılmış bir mekânın içinde bulan başkişi Feride'nin âşık olduğu kişiyi yanında bulmasıyla mekân birdenbire genişleyecektir.

Romanın genelinde Feride'nin Anadolu'da Kâmran'dan uzak kaldığı anlarda mekân olgusunun darlaştığı onun sevgisinin yerine koyacak bir sevgi bulduğunda ise genişlediği görülür.

2.1.3.6.Şahıs Kadrosu

2.1.3.6.1.Başkişi

Çalıkuşu romanının başkişisi Feride, eserin yazıldığı dönem ve şartlar içinde Türk edebiyatında yeni bir genç kız tipi olarak anılır. Dame de Sion'dan mezun olan kültürlü bir genç kızın Anadolu'ya öğretmen olarak gitmesi ve oradaki hayat mücadelesi, bu yeni genç kız tipi oluşumunda etkilidir. Fakat eserin tümünü ilginç kılan özellik ise *“Anadolu'nun pek çok meselesiyle, bir yığın cemiyet, çevre ve insan manzarasıyla en geniş ve zengin bir şekilde Türk edebiyatında görünmesidir.”* (Emil 1989: 12) Anadolu'ya kaçış kendi özel yaşamıyla ilgili olmasına karşın Feride'nin buradaki yaşamı sosyal çevre ile iç içe sunularak roman daha geniş bir görünüş kazandırılır.

Feride, aslında Reşat Nuri'nin eserlerindeki başkişilerin birçoğunun prototipi niteliğini taşıyan bir kahramandır. Özellikle Servet-i Fünun dönemi edebiyatı kahramanlarındaki kırılma yapı ve bu özellikten kaynaklanan kaçış ve içe kapanma süreci Feride de görülür. Çocukluk döneminden itibaren hayatının belirli dönemleri roman içinde verilen kahramanı sadece basit bir aşk macerası yaşayan genç kız olarak görmek ve o şekilde değerlendirmek elbette yanılgı olur. Feride ontolojik anlamda kendini gerçekleştirmek üzere yolculuğa/ Anadolu macerasına çıkan bir “yetim arketipi”nin yansıması olarak anlatı dünyasında var olur. *“Düş kırıklığına uğramış bir idealist”* olan yetim, *“masumiyet ve yadsımadan çıkıp ıstırap, acı, yokluk ve ölümün yaşamın bir parçası olduğunu”* (Pearson, 2003: 70-71) öğrenmek üzere kendini gerçekleştirme yolculuğuna çıkar. Bu anlamda o her ne kadar İstanbul'dan ayrılrsa da parçalanmışlığını bütünleyen bir kişilik özelliği sergiler.

Çocukluğunu neredeyse aile sevgisinden (özellikle anne-baba) mahrum bir şekilde yatılı mektepte geçiren kahramanın içsel anlamdaki kapalı dünyasının taşkın bir şekilde dışa yansıdığı görülür. Çocukluğunda anne ve babasını kaybetmeden önce de onların ilgisinden ve şefkatinden mahrum kalan Feride, daha çok dadısı Fatma ve babasının neferi Hüseyin’i hatırlar.

Çalıkuşu’nun çocukluk yıllarındaki şen ve yaramaz tavırları onun yaşam karşısında takınacağı rolün aslında tersine yansımastır. Çünkü o, eksik kalan yanlarını ya da hüznü yanlarını yok etmek için kendini başka türlü gösterme psikolojisi çizen bir kişilik yapısına sahiptir. Anne, babanın ilgisi ve kayıtsız tutumu ile “*çocuğun öğretmenine, arkadaşlarına ve yakın çevresindeki eşyalara verdiği zarar ve suçluluk davranışı arasında yakın bir ilişki bulunmuştur.*” (Yavuzer 1996: 33) Feride’nin çocukluk yıllarındaki davranışlarında doğrudan olmasa bile dolaylı olarak çevresine karşı gösterdiği taşkın hareketlerin temelinde de bu durum yatmaktadır.

Kendisinden beklenen ya da olması gereken çizgisinden uzaklaşan Feride, ruhunda/içinde gizlediği eski Çalıkuşu ile birleşerek yeni bir tip oluşturur. Feride’nin içinde barındırdığı ya da sonradan ortaya çıkan öğretmenlik ideali, kişiliğinin vazgeçilmez bir parçası olur.

Kaçış psikolojisi içinde kendini bulan ve olgunlaşma sürecini tamamlayan başkışı, çocukluğundan beri eksikliğini duyduğu duyguların da kazanımıyla Anadolu macerasını sonlandırır. Anadolu’ya gitmeden önce Feride’nin eksikliğini hissettiği ya da tadamadığı duygular:

- aşk
- anne –baba sevgisi
- sorumluluk
- idealizm (Kendini Gerçekleştirme)dir

Temel anlamda bu dört kazanımı Anadolu’daki olgunlaşma süreci olarak görebileceğimiz dönemde tamamlayan Çalıkuşu, kendisini bekleyen yeni zorlukların çoğunluğunu bir kaçış psikolojisi içinde görünerek başarsa da, Campbell’in belirttiği “*erginlenme*” sürecini tamamlamış ve olgunlaşmış bir kahraman olarak sevgilisi Kamran’a geri dönecektir. Çünkü “*kişisel sınırları aşmanın acısı, ruhsal büyüme acısıdır*”(Campbell, 2000:222).Feride de ruhsal anlamda çektiği ıstırapların sonunda kendini tamamlamış bir biçimde asli vatanına geri döner.

Kendilik değerlerini nasıl oluşturacağını farkında olmadan güvenli bulduğu Anadolu'ya sığınan Feride kendisini bekleyen tehlikelerin bilincinde değildir. Zira yetim arketipinin özelliklerini bünyesinde toplayan Feride, *“bir bahçede güvenlik içinde ve şefkat görerek yaşamak ister, ama onun yerine, kötü adamlara ve canavarlara yem olmak üzere vahşi doğaya atıldığını hisseder.”* (Pearson 2003: 71) Feride'nin eksik yönlerinin ortaya çıkmasını sağlayan temel sorun, romanın üzerine kurgulandığı aşk olgusudur. Gerçek anlamda aşka ya da bağlanmaya hazır olmayan Feride, içindeki/yaşamındaki eksiklikleri giderdikten sonra bağlanmayı kabullenir.

Feride'nin kişiliğinde eksiklik olarak görülen şefkat, aşk, sorumluluk ve idealizm Anadolu'nun kendine özgü insanları ve olayları ile birlikte tümlenir. Bu süreç, Feride'nin kişiliğindeki eksikliğin giderildiği mitolojik anlamda kahramanın “erginlendiği” sınavlar yolunu hatırlatır. Bu anlamda Feride *“tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler”* (Campbell, 2000: 115) ve yabancı olduğu bir kültürün içinde var olma mücadelesi verir.

Feride'nin kişilik özellikleri dikkatle incelendiği zaman, onun aslında hastalıklı bir ruh haline de sahip olduğu görülür. Feride, çocukluğunun sevgisiz ortamından sıyrılarak başkalarına sevgisini aktarmanın farklı yollarını bulmuş, acısını içine hapsederek dışa karşı maske takmıştır. Feride, şen ve yaramaz kişilik yapısının altında yatan hassas, duyarlı, kendini beğenmiş (narsisist), karmaşık bir kişilik yapısına sahiptir. Bu nedenle Feride'nin Anadolu'ya gitmeden önceki kişiliği ile Anadolu'dan sonraki kişiliği arasında farklılıklar bulunmaktadır. Anadolu'da köy öğretmeni Feride, Munise'nin annesi Feride, Dr. Hayrullah'ın kızı Feride, kaldığı mekânın/kasabanın en güzeli Feride ve nihayet kendi içinde halen daha büyük âşık Feride. Kişiliğinin bu denli çok yönlü olarak ortaya çıkışının nedeni arka plandaki eksiklikler/kaçışlar yüzündendir. Gururunun baskın çıkmasıyla Anadolu'ya kaçan Feride, bu pek çok role rağmen ruhindaki boşlukları tam anlamıyla dolduramayacaktır. Çünkü onu Anadolu'ya gönderen asıl sebep büründüğü âşık rolüdür.

Aşkta aldığı yenilgiyi gururuna yedirememesi onu bu çetin mücadelenin içine iter. Feride'nin ruhunda *“gururun sesi yükseldikçe varoluşun bilinci de buruklaşır, yalnızlık duygusu keskinleşir.”* (Girard: 2001: 63) Anadolu'ya gidişiyle karşılaştığı sorunların başında gelen bu yalnızlık duygusu, onun yaşamında eksik kalan anne sevgisini yaşatacağı bir nesne aramaya yönlendirir. Kendine yeni bir anne adayını bulamamakla birlikte Zeyniler'de evlatlık edindiği küçük Munise ile kendisini annesi

yerine koyarak içindeki sevgi aktarımını başlatmış olur. Munise’yi evlat edişinin ardından hayatın zorlukları karşısında mücadele direncini artıran Feride’nin Munise ile annesinin ayrılış sahnesinde söylediği şu sözler, onun anne şefkatinden mahrum geçen yılları ile ilintilidir:

“Mezar taşları üzerinden atlayarak mektebe dönerken derin derin düşünüyordum. Munise, ben seni asıl kimsesizliğin, yapayalnızlığın içinde sevmiş, sana daima acımıştım. Mamañih, bu dakikada seni kıskanıyorum. Senin sefil, düşkün bir kadın fakat ne de olsa bir anne olan anneni kıskanıyorum. Sen doğduğun, büyüdüğün yerlerden ayrılırken gözlerinde bir anne bakışının hatırasını, dudaklarında anne yaşlarının acı lezzetini göreceksin” (s.230)

İçinde büyüyen anne sevgisini küçük Munise’ye aktararak ruhundaki büyük boşluğu dolduran Feride, baba sevgisi ve şefkatini ise Dr. Hayrullah’ta bulacaktır. İlk olarak Zeyniler’de gördüğü sonra Kuşadası’nda hastabakıcı olarak yanında çalıştığı Doktor’un tam da Munise’nin ölümü sonrasında Feride’nin hayatına girişi, onun boşlukta yitmesine engel olur. Babasından uzak bir çocukluğun ardından babasının ölüm haberine bile çok fazla tepki ver(e)meyen Feride, Hayrullah Bey’in gösterdiği samimiyet ve şefkatle babalık duygusunun hasretini giderir.

Feride’nin Anadolu’ya kaçışını/gitmesini tetikleyen temel sorun, Kamran’a olan büyük aşkıdır. Düğün gecesı Kâmrân’ın ihanet haberiyle sarsılan Feride, içinde uyanan büyük bir aydınlık ile kendisini Anadolu’ya yönlendirir. Anadolu’da yaşadığı zorluklara karşı direncini artıran “aşk” olgusu Feride’nin aynı zamanda çocukluk yıllarında içinde bir türlü kıpırdanmayan sorumluluk ve idealizm duygularını da harekete geçirir. Feride’yi bir şahıs olmaktan çıkarıp tip olmaya yönlendiren bu duyguların kazanımıdır.

2.1.3.6.2.Norm Karakterler

Çalıkuşu romanında başkışı Feride’nin kişisel gelişiminde eksik kalan yanlarını tamamlayan onu ruhsal anlamda bütünleyen Kâmrân, Munise, Doktor Hayrullah ve Müjgan norm karakterleridir. Bu dört karakter ayrı ayrı yönlerden Feride’nin eksikliklerini/kusurlarını tamamlar. Çünkü norm karakterlerin görevlerinden biri de, *“pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkışısının kusurlarını yansıtan bir ayna”* (Stevick 2004: 179) görevi görmeleridir. Feride’nin

kişisel eksikliklerinin başında anne –baba sevgisinden mahrum olarak yetişmesi ve aşkı tam anlamıyla bil(e)memesi gelir.

Romanın ana kurgusunu oluşturan aşk izleği başkişinin olgunlaşmasını sağlayan bir araç-nesne konumundadır. Aşkın karşılık bulduğu nesne ise Kâmran’dır. Feride’nin teyzesinin oğlu olan Kâmran, ondan yaşça büyük olmasına rağmen daha kibar, nazik, uslu bir kişi olarak başlangıçta Feride’nin tepkisini çeker. Kâmran’ın Çalığısu’nun aksine davranışları ve onun hem aile hem de çevre tarafından örnek olarak gösterilmesi de bu ilişkinin nefret ve rekabetle başlamasında etkili olur. Kâmran’ın bu özellikleri Feride tarafından şu şekilde yansıtılır:

“Kız ayağı gibi küçücük ayaklarında beyaz podüşüet iskarpinleri, ipek çorapları, yürürken ince bir dal gibi sallanıyor zannedilen narin vücudu, sadakor gömleğinin açık yakasından çıkan uzun beyaz boynu ile erkekten ziyade kıza benzeyen bu çocuğa son derece içlerdim..

Erkek akrabalar ve konu komşu tarafından ikide bir de ballandırılan meziyetleri fena halde kanıma dokunuyordu.” (s.28)

Kamran Feride’nin bir kız çocuğu olarak sahip olmadığı kibar ve nazik yönlerin tamamlayıcısı konumundadır. Feride’nin yaşam karşısındaki duyarsız görünen tavırlarına karşılık Kamran daha romantik ve kibar bir yapı içerisinde görülür.

Kâmran ve dolayısıyla onun aşkının varlığı, romanda başkişinin Anadolu’ya kaçış sebebi olarak önemli yer tutar. Kaçışın altında yatan ihanetin yangını Feride’yi Anadolu’da sorumluluk sahibi ve idealist bir öğretmen olarak karşımıza çıkarır.

Küçük Munise, romanda başkişi Feride’nin anne sevgisini ve çocuk yaşta annesiz kalmasının acısını unutturan ve Anadolu’da yalnız kaldığı günlerde ona varlığı ile destek veren norm karakterdir. Feride’nin içindeki anne sevgisi eksikliğini tamamlayan bu küçük kız, Zeyniler’deki okulda Feride’nin karşısına çıkar. Öncelikle acıma duygusu ile ona yaklaşan Feride, onun üvey annesinin yanında çocuk yaşına rağmen ağır işlerde çalıştırıldığını görünce üzülür. Feride’nin Munise’yi gördüğü ilk sahne şu şekilde aktarılır:

“Derse başladığımın galiba beşinci sabahıydı. Sıralara göz gezdirirken birdenbire kalbim tatlı bir heyecanla çarptı. En arka sıranın ucunda, bembeyaz denecek kadar uçuk sarı saçlı, duru beyaz tenli, melek gibi güzel çehreli bir kız çocuğu, inci gibi dişleriyle bana gülümsüyordu.” (s.191)

Munise, başkişi Feride'nin içini ısıtan, ona farklı duygular yaşatan bir çocuk olur. Başkişinin çocukluğunda anne sevgisinden uzak kaldığı dönemlere gönderme yapan bu ilişki, Feride'nin içindeki annelik ya da tersine söyleyişle çocukluk özlemini hatırlatır. Feride'nin “yalnız yaşamaya mecbur olduğuma göre, bari böyle bir kızım olsaydı! Yazık, bu, bana nasip olmayacak.” (s.193) sözleri bu durumun göstergesidir.

Munise, kendisini seven Feride'nin annelik duygusuna karşı tam anlamıyla bir anne sevgisiyle yaklaşmak yerine onu genç olarak gördüğünü söyleyerek “aba (abla)” diye hitap eder. Munise, Feride'nin evlatlığı olduktan sonra onun yanından ölene kadar ayrılmaz. Munise, Kuşadası'nda hastalanıp öldüğü zaman henüz on dört yaşında bir çocuktur.

Romanda Feride'nin eksikliğini tamamlayan üçüncü norm karakter Doktor Hayrullah'tır. Küçük yaştan itibaren annesinden olduğu gibi baba şefkatinden mahrum kalan Feride, Dr. Hayrullah'ı adeta babası yerine koyar. İçindeki eksik yönlerini Anadolu'nun kendine uzak ve alışık olmadığı coğrafyası içinde bütünleyen başkişi için Doktor Hayrullah baba sevgisinin yanı sıra güven, destek ve sığınılacak bir yuva olur.

İlk kez Zeyniler'de bir çatışma sonrası Feride ile karşılaşan Dr. Hayrullah, onun gibi bir genç kızın Anadolu'nun ücra bir köyünde öğretmenlik yapmasının sırrını tahmin edecek kadar da öngörülüdür. Dr. Hayrullah, sadece Feride'ye karşı değil Anadolu insanına olan sevgisi ve muhabbeti ile de dikkat çeker. Özellikle “sevgili ayıcıklarım” dediği askerlerine karşı son derece şefkatlidir.

Doktor Hayrullah, ikinci kez Feride'nin karşısına muharebe sırasında Kuşadası'ndaki mektep tahliye edildiği sırada çıkar. Öğretmenliğini yapamayacak olan Feride'yi hastabakıcı olarak yanına alan Doktor Hayrullah ile Feride arasında o günden itibaren bir baba-kız sevgisi gelişir. Feride'nin Zeyniler'den itibaren yüreğindeki anne sevgisini aktardığı küçük Munise'nin ölümü ile de bu sevgi tamamen Dr. Hayrullah'a bir baba sevgisi olarak aktarılır.

Feride'nin içindeki gizli sevdayı tahmin eden ve bu nedenle Anadolu'ya kaçtığını anlayan Hayrullah Bey de ona karşı kendi öz kızı gibi yaklaşır. O, dışarıdan gelen çirkin dedikodulara ilk zamanlar aldırış etmemekle birlikte içindeki tüm masum duygularla Feride ile sahte bir biçimde evlenir.

Anadolu’da görev yapan ve kendisini Anadolu insanına adayan bu askeri doktor genel anlamda kültürlü, kalender, babacan bir adamdır. Feride’nin baba şefkatini bulduğu Hayrullah Bey, kimsesizliğini bir kız evlada aktaracak kadar yalnızdır.

Doktor Hayrullah, sadece Feride’nin baba şefkati eksikliğini gidermekle kalmayıp onun yıllar sonra Kâmran ile birleşmelerine de yardımcı olur. Ölümünün kanser hastalığı nedeniyle yaklaştığını hisseden Doktor, bir mektup ile birlikte Feride’nin günlüğünü Kâmran’a göndererek onların tekrar birleşmelerini sağlar.

Romanın ilk bölümünde karşımıza çıkan Feride’nin teyzesinin kızı Müjgan, Tekirdağ’da ailesi ile birlikte yaşamaktadır:

“Müjgan abla benim taban tabana zıddımdır. Ben ne kadar çılgın ve yaramazsam, o, o kadar ağırbaşlıdır. Fazla olarak müstebittir. Her istediğini yaptırır, diyebilirim ki yalnız odur. Bazen nasihatlerine biraz somurtsam, arzularına karşı kafa tutsam bile neticede daima yelkenleri suya indirmek lazım gelir.” (s.62)

Ağırbaşlı ve sabit yapısıyla romanın başından sonuna kadar Feride için aynı duyguları besleyen ve onu daima bir abla gibi savunan Müjgan, genel anlamda düz ve boyutsuz bir karakterdir. Bununla birlikte Müjgan, roman başkişisinin kişisel sırlarını ilk itiraf ettiği biri olması bakımından önemlidir. O, bu büyük abla rolü içersinde küçük kardeşi konumundaki Feride’nin mutluluğu için elinden geleni yapmaktır. Nitekim Müjgan, Feride’nin Kâmran’a olan aşkını bildiği/öğrendiği andan itibaren onun mutluluğu için çaba harcar. Müjgan’ın Feride’yle zıt bir karakter yapısına sahip olması, onun roman başkişisinin eksik olan yanlarının gösterilmesi amacıyla ortaya çıkmasına neden olur. Feride ne kadar yaramaz ve şen ise Müjgan o kadar ağırbaşlı ve efendidir. Ailesinin ve yakın çevresinin Feride’den beklediği bu davranışları, çirkinliğiyle dikkati çeken ve kendisine güzellik konusunda rakip olamayacak bir büyük ablaya aktarmak Feride için kolay bir kaçış yoludur.

2.1.3.6.3.Kart Karakterler

Çalıkuşu romanında, başkişi Feride’nin yaşamını tek boyutlu olarak kuşatan birçok karakter bulunur. Bunların en önemlileri B. vilayetindeki otel görevlisi Hacı Kalfa, B. Vilayeti Maarif Müdürü, Zeyniler’deki Hatice Hanım, Şeyh Yusuf Efendi, Nazmiye Hanım, Ç.’deki İhsan ve Binbaşı Burhanettin, İzmir’deki Reşit Paşa’dır.

Özellikle Çalığıuşu'nun Anadolu macerası sırasında karşılaştığı bu kişiler, ya tamamıyla Feride'nin yanında olup ona iyilik etmek ya da onun güzelliğinden faydalanmak istemişlerdir. Feride'nin Anadolu'da karşılaştığı ilk iyiliksever kişi B.'de kaldığı otelin görevlisi Hacı Kalfa'dır. Ermeni bir ihtiyar olan Hacı Kalfa'nın Nevrik Hanım adlı bir eşi ve On iki yaşında Mirat adlı bir oğlu ve on dört yaşlarında Hayganuş adlı bir kız vardır. Feride'ye geldiği ilk günden itibaren yardım eden Hacı Kalfa, Feride'nin Zeyniler'e gidişinde ailesiyle birlikte onu uğurlamaya gidecek kadar vefakâr biridir. Yardımseverliği ve iyiliğiyle dikkati çeken bu ihtiyar Ermeni'nin hayatı algılayış biçimi, Anadolu insanınıninkiyle özdeş derecede sunulur.

Zeyniler köyündeki mektepte çocukları eski yöntemlerle okutan Hatice Hanım, okulun hademesi olmakla birlikte öğretmen atanmadığı zamanlarda onları dini eğitimle yetiştiren yaşlı bir kadındır. Dini algılayış biçimi bakımından eleştirilen Hatice Hanım, dünyadaki her faninin günün birinde öleceği gerçeğini hayat felsefesi haline getirerek öğrencileri de her zaman ölüme hazırlayan dar görüşlü bir kişiliktir. Feride Hatice Hanım'ı: *"Bu kadıncağız, hocanın vazifesini, kalplerde dünya emelini söndürmek diye öğrenmiş. Her fırsatta yavrucakları ölümle yüz yüze getiriyor."* (s.188) şeklinde tanımlar. Köydeki Zeyni Baba türbesinin bakımıyla da ilgilenen Hatice Hanım, batıl inançlara da sıkı sıkıya bağlıdır. Fakat o Feride'ye karşı kendisini görevinden atacak bir yetkili gözüyle biraz da korkuyla karışık saygı ile yaklaşır. Feride'nin ilk gördüğü andaki tasviriyle bu şekilde tanıtilen Hatice Hanım, bir anlamda Anadolu'nun mahrum kasaba ve köylerinde batıl inançlar içinde kalan cahilliğini sembolize eder.

B.deki Maarif müdürü ise Osmanlının son döneminde karışık bir hal almış olan eğitim sistemi içindeki devlet memuru tipi olarak aktarılır. Reşat Nuri'nin diğer romanlarında da karşılaştığımız bu tip, kendi menfaatini devletin işlerini yürütmekten üstün tutan, makam koltuğunda nutuklar atmayı seven fakat iş yapmayan memur tipidir.

Feride'nin B. vilayetinde Darülmuallimat'ta Fransızca öğretmeni olarak göreve başladığı zamanda tanıdığı musiki öğretmeni Şeyh Yusuf, tüm B. halkınca tanınan ve sevilen bir Mevlevi şeyhidir. Kendini musikiye adayan ve ömrünün son döneminde tanıdığı Feride'ye âşık olan Şeyh Yusuf, Mevlevi olmanın adabıyla yaşamını şekillendiren, herkesin takdirini kazanmış kız kardeşiyle birlikte yaşayan münzevi sayılacak kadar yalnız bir adamdır.

Başı Feride'nin B. Vilayetinde, Şeyh Yusuf'un ölümü üzerine çıkan dedikodular nedeniyle Ç.'ye gittiği okulda tanıdığı Nazmiye Hanım, *“yirmi dört yaşlarında yirmi beş yaşlarında, güzelce, şen, şakacı bir kız”* (s.305)dir. Nazmiye Hanım, güzel sözler söyleyen, çaldığı ut sayesinde kibar aileler tarafından el üstünde tutulan her gece bir davete giden, biraz açık giyinen ve muallimler tarafından sevilmeyen bir kadındır.

Binbaşı Burhanettin ise genç kızları parası ve rütbesi ile kandırmaya çalışan kırk beş yaşından büyük bir çapkındır. İki karakter de romanın karşı güçler düzeyinde görünen ve başkışının yüklendiği değerleri olumsuzlayan tipler olarak karşımıza çıkarlar.

Feride'nin Ç. Vilayetinde tanıdığı ve sonra harp sırasında yaralanarak İzmir'de karşılaştığı İhsan da kart karakterler grubunda yer alır. Ç.'de Feride'yle evlenmek için çeşitli oyunlara başvuran Yüzbaşı İhsan Bey, muharebe sırasında yaralanarak geldiği hastanede hastabakıcısı olan Çalığıuşu'na karşı daha gururlu bir genç profili çizer. Feride'nin Dr. Hayrullah'a ve Kâmrân'a karşı kızgınlık anında Yüzbaşı İhsan'a evlilik teklif etmesi ve yüzbaşının bu teklifi reddetmesi onun romandaki yerini de belirler.

Feride'nin gençliği ve güzelliği karşısında hayretler içinde kalan Reşit Bey ise İzmirli bir Paşa'dır. Feride'yi kızlarına Fransızca dersi verme bahanesiyle kendi köşküne yerleştirip sonra kendine eş olarak isteyen bu yaşlı ve çirkin Paşa, fırsat düşkünü birisi olarak tanıtılır.

Romanda başkışi Feride'nin Anadolu'da yaşadığı süre içinde tanıtılan kişiler, genel anlamda iyi ve kötü çatışması içinde ele alınmıştır. Feride'nin Anadolu'da yanında yer alarak ona destek veren Hacı Kalfa ve Şeyh Yusuf tematik değerler grubunda, Nazmiye Hanım, Binbaşı Burhanettin ve Reşit Paşa karşı değerler grubunda yer alır.

2.1.3.6.4.Fon Karakterler

Çalığıuşu romanında, başkışi Feride'nin Anadolu'ya kaçıışı ile birlikte başlayan mekân ve sosyal değişikliklerinin de etkisiyle şahıs kadrosu genişler. Bu geniş kadro içinde değişen kahramanlar, romanın sadece genel kurgusuna ve *“birinci derecedeki*

kahramanına ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar” (Korkmaz 1997: 300). Başkişi Feride’nin yaşamını yönlendiren ve roman kurgusuna şekil veren fon karakterlerin başında ailesi, mektepteki öğretmenleri ve arkadaşları gelir. Feride’nin babası Binbaşı Nizamettin Bey’dir. Feride, görevi nedeniyle genellikle İstanbul dışında olan Nizamettin Bey’i ve annesi Güzide’yi çok fazla hatırlamaz.

Feride’nin İstanbul’daki ve Tekirdağ’daki akrabalarından büyük bir kısmı da sadece figüratif amaçlı karakterler grubuna girerler. Bunların başlıcaları büyükannesi, Besime teyzesi ve onun kızı Necmiye, Tekirdağ’daki Ayşe teyzesi ve Aziz Enişte’dir. Dame de Sion Mektebinde yatılı olarak okuyan Feride’nin buradaki öğretmenlerinden Sör Süperiyör, Sör Matild, ihtiyar Frer Kısavve ve sınıf arkadaşı Mişel başkişinin çocukluk ve mektep yıllarındaki hatıralarını tazeleyen fon karakterlerdir.

Feride’nin İstanbul’dan ayrılmadan önce yanına gittiği Sütüne ve Gülmisal kalfa, Maarif nezaretinde kendisine yardımcı olan Şahap Efendi ve Müdür-i Umumi de bu şahıslardandır.

Feride’nin Anadolu macerasının başlaması ile birlikte şahıs kadrosu da zenginleşir fakat bu kadronun rolleri sadece sosyal çevrenin figüranları olmaktan ibarettir. B. Vilayetinde göreve başlayacağı Merkez Rüştüyesi Müdiresi, Feride ile aynı göreve atanan Hayriye Hanım, Feride’nin kaldığı otelde tanıştığı Manastırlı ve kocası, Manastırlı Hanım’ın bahsettiği Arif Hoca, Hacı Kalfa’nın karısı Nevrik, kızı Hayganuş ve oğlu Mirat, Feride’nin B. (Bursa) ilinde göreve başladığı ilk dönemde karşımıza çıkan şahıslardır.

Feride’nin Zeynilerdeki çevresi ise; Muhtar, Ebe Nazife Molla, öğrencilerden Zehra ve Ayşe adındaki kızlar, Vehbi, Cafer Ağa, Aşur, Hafız Nuri, Çoban Mehmet ve evlendiği Zehra, Bir çatışma sonrası köye Dr. Hayrullah ile gelen Yüzbaşı ve yaralı asker, Maarif Müdürü ile teftişe gelen Raşit Nâzım ve Vilayet Nafia Müdürü Mümtaz Bey, Munise’nin babası ve annesiyle kurduğu ilişkiler ağıyla örülüdür.

Beş aylık bir süre sonunda Zeyniler’den B.’ye gelen Feride’nin tekrar burada göreve başlamasıyla oluşan şahıs kadrosu ise şunlardır: Maarif Müdürlüğünde karşılaştığı sınıf arkadaşı Kristiyan ve muharrir Piyer For, Darümuallimat Müdürü Recep Efendi, Mektebin Müdür Muavini Şehnaz Hanım, Din dersi hocası Zahit Bey,

Coğrafya Hocası Ömer Bey, Hizmetli Ayşe Kadın, öğrencilerden Cemile, okulun öğretmenlerinden Nezihe ve Vasfiye Hanımlar, Şeyh Yusuf’un kız kardeşi.

Feride’nin B. (Bursa) ilinden Ç.(Çanakkale)’ye gidişinden sonra tanıdığı şahıslar ise şunlardır: Feride’nin Ç.deki komşuları İmam Hafız Kurban ve karısı, Ç. Deki okul Müdiresi, Öğrencilerden Abdürrahim Paşa’nın kızı Nadide Hanım, Paşa’nın büyük kızı Nerime Hanım, Okul kapıcısı Mehmet Ağa, Nazmiye’nin nişanlısı Feridun Bey.

İzmir ve Kuşadası’na kaçmak zorunda kalan Feride’nin hayatının bu döneminde karşılaştığı kişiler ise; Feride’nin Fransızca dersleri verdiği Reşit Bey’in kızları Ferhunde ve Sabahat, büyük oğlu Cemil, konağın kalfası, Doktor Hayrullah ile gezerken tesadüf ettikleri ihtiyar kadın ve torunu Hüseyin, Doktor Hayrullah’ın emireri Onbaşı’dır.

Romanın son bölümünde Feride’nin Tekirdağ’a gelmesiyle karşısına çıkan Kâmrân’ın oğlu Necdet, Besime teyzesinin kızı Nermin, Kâmrân’ın ölen karısı Münevver de fon karakterler grubunda yer alır.

2.1.3.7. İzleksenel Kurgu

Çalıkuşu romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Feride Kâmrân Munise Doktor Hayrullah Şeyh Yusuf Müjgan İhsan Hacı Kalfa	Binbaşı Burhanettin Nazmiye Hanım Reşit Bey Maarif Müdürü Münevver (Sarı Çiçek)
Kavramlar Düzeyinde	Aşk Kaçış İdealizm Kendini Gerçekleştirme Yalnızlık Sadakat Şefkat	İhanet Yozlaşma Narsisizm(Kendini beğenmişlik) Ölüm Karamsarlık Sefalet
Simgeler Düzeyinde	Çalıkuşu Salıncak Diploma Anadolu Günlük Mektup Fondan	Sarı çiçek İpek Böceği Gülbeşeker Fındık Kurdu Ayna

2.1.3.7.1.Aşk:

Çalığışu romanının temel izleği aşktır. Romanın başkişisi Feride'nin teyzesinin oğlu Kâmrân'a olan aşkının bir ihanet sonrası kesintiye uğrayıp tekrar yenilenmesi romanın entrik kurgusunu şekillendirir.

Romanın başkişisi Feride'nin eksik ya da içinde bütünlenmeyen aşkı, romanın vakalarının ya da başkişinin erginlenme sürecini tamamlamasıyla ilişkili bir biçimde ele alınır. Feride'nin çocuk yaşlardan itibaren farklı hislerle yaklaştığı teyzesinin oğlu Kâmrân'a âşık olma süreci bir oyunla başlar.

Feride'nin Çalığışu olarak anıldığı yaramaz çocukluk devresinden çıkarak genç kızlığa adım attığı sıralarda okuldaki arkadaşlarının da erkeklere olan ilgisine ve onlar tarafından dışlanma korkusuna karşı kurguladığı “âşık kuzen” rolünü Kâmrân'a değer biçmesi tesadüfî bir yaklaşım değildir. Feride'nin henüz günlüğün ilk sayfalarında söylediği *“Akraba çocukları arasında yalnız birine karşı anlaşılmaz bir çekingenlik ve cesaretsizliğim vardı: Besime Teyze'nin oğlu Kâmrân”* (s.20) sözleri onun içindeki aşk duygularının ilk belirtileridir. Bununla birlikte aşkı kendi algıladığı biçimde çocuk zihninde tasarlayan Çalığışu, Kâmrân'ın üstün meziyetlerini kıskanır, ondan intikam almak ister gibi davranır. Bu nedenle çocukluğunda bir gün, Kâmrân ile evlenme isteğinin altında yatan “sahte gerçeği” şu şekilde açıklar:

“Şu Kâmrân'la evlenmek galiba iyi bir şey olacaktı. Çünkü yaşlarımız gittikçe büyüyor, onunla kavga çıkarmak fırsatı günden güne uzaklaşıyordu. Bir kerecik olsun saç saça, baş başa dövüşerek hıncımı çıkarmak için evlenmemizden başka çare kalmıyor gibiydi.” (s.30)

İçindeki çocukça sevdasının dışa yansımaları şiddetle ve nefretle algılayan Feride, kendisinden daha ziyade övgüye layık olan Kâmrân'ı elde etmek arzusuna biraz da bu nedenle kapılır. Okul arkadaşlarının aşk maceralarını dinlerken kendisini de genç kızlığa adım atmış birisi olarak göstermek isteyen Feride, Kâmrân'ın da kendisine karşı olan meylini bu oyunda kullanır. Fakat bu oyunun ne kadar tehlikeli olduğunu aslında yaşananların gerçekliğini “fark etmeye” başlayınca duyumsar. Zira *“‘fark ediş’ aşkın ilk aşamasıdır”*. (Lauster 2000:103) Böylelikle, Kâmrân'ın okula geldiği bir gün ona gösterdiği ilgiyi başkalarının gördüğünü zanneden Feride âşık olma yolundaki ilk adımını atmış olur:

“Humma nöbetleri geçirenler gibi yüzümün ateş içinde yandığını hissediyordum. Sınfa gideceğim yerde, bahçeye çıktım, çeşmenin önüne giderek musluğu açtım, başımı altına uzattım. Vücudumda yanma ile beraber garip bir titreme de vardı. Musluğun suları saçlarımdan, yüzümden akarak gömleğimin içine süzülerek, düşünüyordum.

Sevmek denilen şeyin rolü bu kadar insanı yakıp titretecek bir şey olursa, kendisi kim bilir neydi?” (s.59)

Feride, aşkın nasıl bir duygu olduğunu sorguladığı andan itibaren küçük âşık konumundadır. Bu andan itibaren aşkı duyumsayan Çalikuşu, adlandıramadığı bu duygudan ve Kâmran’dan kaçmak ile ona yaklaşmak arasındaki kararsızlığı yaşamaya başlayacaktır. Çocukluğun ve yaramazlığının arkasına sığınarak sevgiden kaçmaya çalışan Çalikuşu’nun Kâmran’a olan aşkını itiraf etmesi ile başlayan nişanlılık süreciyle aşkın yıkıcı etkisi de devreye girecektir. Çocuk kalbinin saf bir aşkla bağlandığı Kâmran’a ve dışarıya yansıtamadığı aşkın neticesinde büyük aşkın kurbanı olacak duruma düşen Feride, ihanet haberi ile yıkılır. Saf aşkın da yıkımı anlamına gelen bu durum, elde etmek üzere iken çok sevdiği bir nesneden vazgeçen ve ondan uzaklaşan Feride’nin kaçıışı ile sonlanır.

Aşkın büyümlü dünyasının yıkıcı tarafını erken bir dönemde tatmış olan kahraman, içindeki aşk duygusunu nefret ile birleştirerek Anadolu’ya Kâmran’ın ulaşamayacağı mekâna kaçarak duygularını yüreğine gömmeye çalışır. Fakat Feride’nin Anadolu’daki mücadelesi sırasında nefretiyle birlikte yoğrulan aşkı söneceği yerde olgunlaşarak büyür.

Zeyniler’e öğretmen olarak atandıktan sonra yeni bir başlangıç yapmayı hedefleyen Feride, Hatice Hanım ile birlikte Zeyni Baba türbesine gittiğinde ağzından dökülen; *“Babacığım, senden büyük bir şey isteyeceğim. Bu yedi sene içinde elbette güneşin, rüzgârların hasretini çektiğin zamanlar olmuştur. Seni o dakikaların acısına katlandıran o melek sabrından bana da ver. İnlemeden, ağlamadan çilemi doldurayım!”* (s177-178) sözleri, geride bıraktığı aşkını unutmayı isteyen Feride’nin kararsızlığını da gösterir.

Aşkı tam anlamıyla yaşamadan kaçan Çalikuşu, aşkı gerçek anlamda *“Anadolu çilehanesinde”* yaşamaya başlayacaktır. Aşkın nefret ile söneceğini zanneden başkişi, âşık olduğu Kâmran’ı unutmak için çaba gösterirken ona daha çok bağlanacaktır. Genel anlamda bastırma psikolojisi ile unutma eğilimi içerisine giren Feride, duygularını

yaşayamamanın sıkıntısı içerisinde. “*Duygularını bastıran ya da sınırlayan kişi, hislerini tanımasına, algılamasına rağmen, ortaya çıkmasına ve görülmesine müsaade etmez.*” (Konrad, Hendl 2001: 94) Bastırılmış aşk duygusunun farkında olmasına karşın kendine bile itiraf etmekten kaçınan Feride, aşkı içselleştirerek büyütür. Bu noktada ise aşkın “fark ediş”ten sonraki *ikinci aşaması olan “hayal kurma”* (Lauster 2000:107) devreye girer.

Romanda Feride’nin aşkının tek boyutlu olarak ele alınması, Kamran’ı kişisel anlamda duyarsız bırakmış gibidir. Fakat aşkın öznesi konumundaki Feride, aşkın nesnesi konumundaki Kâmran’ı kendisinde içselleştirerek daha da üst düzeye ulaştırır. “Kaçış ve içekapanma” ile başlayan aşkın olgunlaşma süreci, Feride’nin Anadolu’da karıştığı tacizler ve güzelliğinin farkındalığıyla artar. Burada dikkati çeken bir nokta da Feride’nin aşkını inkâr ettiği anlarda daha da hırçınlaşarak kendisini başkasına yönlendirecek kadar gurur sahibi oluşudur. Bursa’da ve Çanakkale’de iken çevrenin ilgisini üzerinde toplamasına rağmen aşkından vazgeçmeyip çevresine karşı duyarsız davranırken Kuşadası’nda Doktor Hayrullah’ın aşk konusunda üzerine gittiği bir anda İhsan’a gidip evlilik teklif eder.

Zeyniler’deki yalnızlığını Munise ile giderdiği ve onunla teselli bulduğu anlarda Kâmran’dan gelen umulmadık mektuplar, kahramanı saklandığı kabuğunda tekrar harekete geçirir. Bu açıdan “*Vicdanın çağrı nesnesi olan mektup, geçmişteki kişi ve olayları şimdiye taşır ve bireysel uyanışı gerçekleştirir.*” (Deveci 2005: 117) Feride, Kamran’dan gelen mektup üzerine ötelemediği duygularıyla tekrar yüzleşir. Bundan kaçmak için de mektupları yakar. Romanda bu açıdan simgesel anlamıyla kullanılan mektubun dışında günlükler de önemli bir yer tutar. Günlükler de tıpkı mektup gibi Feride’nin kendilik dünyasını açığa çıkarır.

Aşk olgusu, eserde kahramanın olgunlaşmasını sağlayan temel izlektir. Anadolu’ya aşkını kaybetmiş bir kahraman olarak gelen Feride aşkının eksik taraflarını bütünledikten sonra Kâmran’a döner. Kahramanın erginlenme aşaması olarak nitelendirilebilecek bu dönemde Kâmran’a karşı duyduğu aşk ve bu aşkın büyümesinin kanıtı ise romanın dört bölümünü oluşturan günlüktür. Feride’nin yaşadığı ve hissettiklerini samimiyetle yazdığı bu günlüğü günün birinde Kâmran’ın okumasını istediği izlenimini ediniriz. Aşkından kaçan ve kaçtıkça da daha çok âşık olan Feride, Doktor Hayrullah ile evliliğini gerçek zannederek günlüğünün son sayfasına yazdığı satırlarda bunu itiraf eder:

“Bu son ayrılık saatinde niçin hakikati saklamalı? Bu okumayacağın defteri ben senin için yazdım Kâmrân. Evet, ne söyledim, ne yazdımsa hep senin içindi. Yanlış, çok yanlış bir iş tuttuğumu bugün artık itiraf edeceğim. Ben, her şeye rağmen sevilirdim, sevdiğimi de bilmiyor değildim; fakat bu bana kâfi gelmedi, istedim ki çok, pek çok seveyim, kendi sevdiğim kadar değilse bile –çünkü buna imkân yok- ona yakın seveyim. Bu kadar sevmeye benim hakkım var mıydı?” (s.383)

Kâmrân’a olan aşkını günlüğünde çoğu kez inkâr eden, çoğu kez de nefretini yazdığı satırları yalanlayan bu ibareler, Feride’nin aşkını kabullenecek kadar olgunlaştığını da gösterir. Feride’nin aşkını kabullenmesi, yaşadığı olaylarla elde ettiği deneyimlerin oluşturduğu bir gerçeği fark etmesiyle ortaya çıkar. Nitekim Anadolu çilehanesinde kuşku ve kaygıyla geçirdiği yıllar boyunca Feride, zahmetli yollardan geçer ve aşk onu olgunlaştırır.

2.1.3.7.2.Kendini Gerçekleştirme:

Anlatıda başkışı Feride’nin *“bilinçsiz bir kaçış”ın* yazar tarafından *“zorunlu kılınışı”* serüveni ile birlikte başlayan kendini gerçekleştirme olgusu, *“yetim arketipi”*nin (Pearson, 2003:71) ortaya çıkışı ile şekil kazanır. Feride, kırılgan âşık olarak kaçtığı Anadolu’da güvenli bir sığınak edinme arar.

İstanbul’dan Anadolu’ya kaçarak öğretmenlik yapan Feride’nin idealizmi zorunlu bir kaçışın sonucu olarak ortaya çıkar. Kamran’ın ihanetini öğrendiği zaman elindeki sığınak konumunda görülen diploma, Feride’nin ontolojik anlamda kendini gerçekleştirmesini sağlayan ilk adım olur. Yaşamını başkalarına adamak fikrini diplomasından aldığı kuvvete borçlu olan Feride için ilk anlarda Anadolu ve Anadolu’ya hizmet düşüncesi bir teselli bulmak ümidinden kaynaklanır:

“Ağır ağır solup sararmaktan başka bir şeye yaramayacak zannettiğim diplomam gözümden bir ehemmiyet almıştı. Bütün ümidim, pek makbul olduğunu söyledikleri bu kağıt parçasındaydı. Onun sayesinde Anadolu vilayetlerinden birinde bir hocalık alacak, bütün hayatımı çoluk çocuk arasında, şen ve mesut geçirecektim.” (s.123)

Bir kaçış sürecini tamamlamak isteyen ve kendine yeni bir yaşam oluşturma çabası içine giren Feride, Anadolu’ya gitmeden önce kendisini Kamran’ı düşünmekten uzaklaştıracak bir mekana kavuşma arzusundadır. Bir *“aşk kaçağı”* olarak Anadolu

vilayetlerinin birinde görev alma düşüncesi, başkişi için hayalini kurabileceği bir güzellik olarak kalır. Anadolu'ya gitmeden önce oralar hakkında fazla bilgisi olmayan Feride, yalnızca kendisini adayacağı ve aşk derdini unutturacağı bir alay çocukla uğraşmanın hayalini kurar.

“Küçük bir mektebim olacak. Baştan başa çiçeklerle donatacağım. Çocuklarım, bir alay çocuğum olacak. Kendime “abla” dedirteceğim. Fakir olanlara, elimle siyah önlükler dikeceğim.” (s.127)

Öğretmenlik yapma hevesine bir anda kapılan Feride, küçük bir mektep ve bu mektepte kendisine “abla” diyecek öğrencileri geleceğe hazırlamanın sevincini duyumsar. Bu sevinç duygusu Zeyniler köyünde yerini endişeye bırakmakla birlikte yaşama tutunmaya çalışan Feride, Dame dö Sion mezunu olmanın verdiği birikimi bu okula aktarmayı bir görev bilinci ile yerine getirir.

Zeyniler'de okul olarak kullanılan eski bir ahır ve öğretmen yokluğu yüzünden dersleri anlatan Hatice Hanım'ın yalnızca dini eğitim vermesi Feride'nin bu okula gelişiyile birlikte değişir. Anadolu'nun sosyal ve ekonomik şartlarının mahrumiyeti içerisinde kapalı bir kutu biçiminde algıladıkları dünyanın dışına çıkamayan çocuklar, Feride'nin öğretmenlik idealinin büyümesine neden olur. İstanbul'daki okulu ile bu okul arasında zıt yönlü bir ilişki kuran başkişi adeta kapalı kapılar ardına kendilerini hapseden Zeyniler köyünün çocukları için bir aydınlık gelecek kurmak için çabalar:

“Çok çalışıyorum. Onlardan ziyade kendim için, kendimi işsizlik ve yalnızlığın müzmin melaline kaptırmamak için, geceli gündüzlü didiniyorum. Muvaffakiyetsizliğe uğradıkça meyus olmuyorum.” (s.197)

Çünkü yetim arketipinin özelliklerine uygun olarak Feride, “*eninde sonunda olumsuz ya da insanlıktan çıkarıcı koşullarda kalma ayartılarına karşı dayanmak için kendine yeterince güvenmeyi*” (Pearson 2003: 71) öğrenmek zorunda kalır. Zeyniler köyünde fazla görev yapamayan Feride, buradaki çocukları yeni eğitim sistemi ile tanıştırmaya fırsat bulur. Gittiği zaman yerde oturan ve bağıra bağıra “elifba” okuyan çocukları, okul sıralarına oturtup onlara dini eğitim dışında eğitim vermeyi başarır.

Feride'nin öğretmenlik yaşamı roman boyunca mekan değişimleri ile birlikte devam etmesine karşın onun idealizmi ya da mesleği ile bilgiler genellikle ikinci planda kalır. Bununla birlikte romanda idealizm kavramını yaşatan bir diğer kahraman ise Doktor Hayrullah Bey'dir. Yıllarca Anadolu'da doktorluk yapan Hayrullah Bey

görevine aşık bir adamdır. Onun için doktorluk insanlar ile iç içe olma onların derdini dinleyip yol göstermenin yanı sıra insan sevgisi anlamını taşımaktadır.

2.1.3.7.3.Kaçış:

Roman başkişisi Feride'nin evleneceği günün gecesi Kâmrân'ın ihaneti ile realiteye dönüşen "kaçış" izleği, aslında Feride'nin kişiliğinde var olan gizil yönün ifade biçimi olarak ortaya çıkar. Feride'nin Anadolu'ya gitmeden önceki Kamran'dan kaçışı ile Anadolu'ya kaçışı arasında bu anlamda ontolojik bir bağ olduğu söylenebilir. Tabiatı gereği yaramaz ve sevecen olan Feride, kendisinden beklenmeyecek davranışlar sergilediğinde ya da kendine layık görmediği durumlarda her zaman kaçmayı tercih eder. Onun özellikle Kâmrân'a olan aşkıni itiraf ettikten ve nişanlılık devresinde ondan ve çevrenin baskısından kaçışı, gelecekteki büyük kaçışın habercisi olur:

"Nişanlılığımın ilk haftaları herkesten kaçmakla geçti. Bunlarsın başında Kâmrân geliyordu. O, benimle yalnız kalmak, beraber gezmek ve konuşmak istiyordu. Zannederim, bu, her nişanlı gibi onun da hakkıydı. Fakat ne çare ki, ben dünyadaki nişanlıların en acemi ve vahşisiydim." (s.86)

Feride, roman boyunca kendine dert olarak gördüğü sorunlardan kaçarak olgunlaşan bir karakter yapısında karşımıza çıkar. Kendisini gerçeklerle yüzleşmekten uzak gören başkişinin asıl büyük kaçışı Kâmrân'ın ihanet ettiği haberini alınca gerçekleşir. Yaşama başladığı andan itibaren sevgi yoksunluğuna maruz kalan Feride'nin genç kızlık döneminde bulunduğu sevginin başka birisi tarafından elinden alınmış olması onu bir "gurur narsisizmi" ile baş başa bırakır. Çünkü *"özne kendi hakkı olan sevginin rakibi tarafından elinden alındığına ya da alınma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu inanıyordur"* (Klein,1999:23). Feride tanımadığı bir kadının Kamran'ı elinden almasını on karşı olan sevgisine tercih eder ve kendine başka bir yol çizer.

Anadolu, Feride'nin kaçarken ideallerini ve sevgisini farklı yönlerle yönelttiği mekân olarak dikkati çeker. Başkişinin kendisini küçük çocukları yetiştirmek onlara içindeki sevgisini aktarmak için kaçtığı bu mekân, onun kaçışını noktalayacak özelliğe sahip değildir. Feride'nin Anadolu'da yaşamaya alışmasına karşılık onun gibi güzel birinin Anadolu'da olmasını yadırgayan insanların tacizlerine dayanamayarak Anadolu içindeki kaçışını sürdürmesi, içinde bulunduğu kaçma eğilimini göstermektedir.

Anadolu'daki kaçışların temelinde yatan gerçek ise güzelliğinin başına bela olmasıdır. B.'de kendi okulunda ona  şık olan şeyh Yusuf'un ölümü üzerine halkın çıkardığı dedikodulara tahammül edemeyen Feride yine kaçmak zorunda kalır. Kendi aşk yarasını sarmaya çalışan kahramanın, başkasının kendi aşkından ölmesi ve bunun etrafta dillendirilmesine karşı yapacağı en güzel iş başka bir şehire gitmektir. Tayinini aldırdığı . ilinde de güzelliği yüzünden "g lbeşeker" adını alan Feride'nin başı beladan yine kurtulmaz. Kendi isteği dışında gelişen olaylara dur diyemeyen Feride, "rüzgâra kapılmış sonbahar yaprakları" gibi savrulmaya devam eder. .'de okul arkadaşlarından kötü bir kadın olan Nazmiye Hanım'ın apkın bir mirasyedi olan Binbaşı Burhanettin'in koluna takmak istediği Feride olay gecesini yaşadığı baygınlık sonrası Müdire Hanıma koşar. Müdire Hanımın ona: "*Vakanın bir iki güne kadar bütün şehirde duyulacağı muhakkak. İlk vapurla buradan gitmelisin?*" (s.315) demesinden sonra İzmir'e doğru yola çıkar.

Bu zorunlu kaçışlar, Feride'yi yıldırmamakla birlikte içindeki Kâmran aşkını daha da alevlendirmektedir. Nitekim İzmir'de Reşit Paşa konağında çalışmaya başladığında her türlü güçlüğe rağmen kaçmayan ve direnen Feride, Reşit Bey'in kızlarının ellerinde Kâmran'ın fotoğrafını görünce bilinçli bir kaçış gerçekleşecektir. Kâmran'ın bu ailenin akrabalarından olan Münevver ile evli olduğunu öğrendiği anda kaçışının temelindeki sebebi Feride; "*Kâmran ben senden nefret ettiğim için, yabancı memleketler kamıştım. şimdi nefretim o dereceyi buldu ki, bu uzaklık kâfi gelmiyor, senin yaşadığın, nefes aldığın dünyadan uzaklara kaçmak istiyorum.*" (s.334) diyerek açıklar.

Aşkından kaçarken kendisini farklı mekânlara atarak ondan kurtulacağını zanneden Feride, her gittiği yerde aşkıyla daha çok yüzleşmek zorunda kalır.

Kaçış psikolojisini genel anlamda kolay elde edilememe psikolojisiyle ilintilendirmek gerekir. Çünkü Feride, kendini kolayca teslim edecek yapıda bir kız değildir. "* retkenlikten kaçınma eğiliminde olan, kendisini diretmeden bir erkeğe vermeye bir türlü boyun eğmeyen bu tehlikeli kadın tipi; ancak zor yoluyla, ortak ilişkilerin dizginleri elinden alınarak, elde edilebilir. Kâmran'ın Feride'yi nişanlanmayı ancak salıncakta sallanırken benimsetebilmesi bundan ötürüdür.*" (Karabaş, 1979: 151) Zor yollarla ilişkinin güvence altına alınabileceği gerçeği, Feride'nin simgesel boyutta B. Vilayetinden ayrılırken kafesteki kuşları Müdire teslim ettiği sahnede kendini

gösterir. Feride, kafesteki kuşları azad etmesini söyleyen Müdire'ye verdiği cevap ile kaçış ya da azad edilmenin yanlışlığını vurgular:

“-Kuşlar, ne istediğini bilmeyen zavallı, akılsız mahlûklar. Kafesten kaçıncaya kadar türlü üzüntüler içinde çırpınıyorlar. Fakat, sanır mısınız ki, dışarıda daha fazla bahtiyar olacaklar? Hayır, buna imkân yok. Ben öyle sanıyorum ki, bu biçareler her şeye rağmen kafeslerine alışıyorlar, açık havaya kavuştukları zaman bir dal üstünde, başlarını kanatları içinde gizleyerek geçirdikleri gecelerde sabaha kadar bu kafesi düşünüyorlar, küçük gözlerini pencerelerin aydınlığına dikerek hasret çekiyorlar. Kuşları zorla kafeslerde alıkoymalı Müdire Hanım, zorla, zorla.”
(s.317)

Feride'nin pişmanlıkla söylediği sözlerin arka planında kaçışın bireysel anlamdaki yalnızlığının gün yüzüne çıkışı da söz konusudur. Kaçış ile birlikte sorunların biteceğini zanneden kahraman, içindeki kabuğa doğru çekilip yaşadığı aşkın güzelliğini fark eder. Bu fark edişle birlikte “kafese” duyulan özlem de giderek azalacağı yerde artar.

Romanın başlangıcında Feride'nin âşık olduğu Kâmran'ın ihaneti ile başlayan kaçış sürecinin kökeninin ondan daha öncesine dayandığı görülür. Bu kaçışın özünde, kahramanın içinde bütünlenmeyen aşkın dışavurum isteksizliği ve aşkın öznesi değil nesnesi olmak için gösterilen çaba söz konusudur.

2.1.3.7.4.Bürokratik Çürüme:

Çalığışu romanında, başkişi Feride'nin yaşamı iki farklı yönde kurgulanır. Feride'nin aşk kırgınlığıyla gittiği/kaçtığı Anadolu'da, bürokrasinin ve eğitimin yıpranmış yüzü karşına çıkacaktır. Bu noktadan sonra eserde bir yandan Feride'nin aşkı öte yandan bürokratik tikanıklıklar gözler önüne serilir.

Feride'nin bir eğitimci olması münasebetiyle eserde özellikle Anadolu'daki eğitim kurumları ve idarecilerin sosyal eleştirisi gözler önüne serilir. Osmanlı'nın Meşrutiyet sonrası dönemini konu alan eserde, dönemin aksayan eğitim politikasının ve bunun Anadolu'daki yansımalarının Çalığışu'nun aşk macerasının önüne geçtiği bölümler bile olur.

Feride'nin bürokrasinin tikanıklığı ve yozlaşmışlığı ile karşılaşması Anadolu'ya gitmeden önce karşısına çıkar. *“Romanda aydınlara gösterilen hedef, cahil kalmış insanlar, yanlış şekillenmiş sosyal yapı ve hantallaşmış idare anlayışıdır.”* (Balcı 2003:

272) Feride iyimser bir hayal tablosu içinde kendisini belki hemen “Anadolu’nun en yeşil bir memleketine tayin” edeceklerini beklediği anda karşısında bürokratik engelleri görünce umudu kırılır. Bürokrasinin işleyiş tarzından habersiz olan Feride’yi bu konuda uyaran bir kadın, devlet dairelerindeki işlerin “tanıdık” vasıtasıyla yürütüldüğünü izah eder:

“- Meslekte müptedi olduğunuz görüliyor. Nezarette tanıdığınız kimse yok mu? Dedi.

-Hayır. Belki bir tanıdık vardır ama, bilemiyorum, dedim. Fakat buna ne lüzum var?

-Bunu daha sonra anlarsınız kızım, dedi.” (s.130)

İstanbul’da yine Nezarette tanıdığı Şahap Efendi’nin yardımlarıyla işlerini takip eder ve B. Vilayetine tayin olur. Henüz öğretmen olmadan bu zorlukları yaşayan Feride B. Vilayetine gidince yine burada da işlerin tanıdıklar aracılığıyla çözümlendiğine tanık olur. Kendisinin yerine başka bir öğretmenin daha atanması üzerine Feride’yi Zeyniler gibi ücra köye gönderen zihniyet, sosyal eleştiri oklarının hedefi olur. Feride’yi B. Vilayeti Merkez Rüştîyesine atamışken özellikle bir hile yoluyla bu göreve daha mağdur birini atadıktan sonra onu Zeyniler’e göndermek için sürdürülen işlemlerin hızı, bürokrasinin hantallığı içinde şaşılacak bir durumdur:

“Bir saate kalmadan bütün muamele bitmiş, o yerinden kımıldamaya üşenen Maarif Müdürü araba ile valinin konağına giderek emrimi imzalatmıştı.

Bazen aylar ayı masadan masaya süren muameleler istedikleri zaman öyle kolay çıkıyor ki...” (s.163)

Maarif Müdürü’nün Feride’yi kandırarak gönderdiği Zeyniler’i neredeyse havadar bir Avrupa köyü gibi anlatması da mizahi bir biçimde anlatılır:

“Maarif Müdürü’nün sözleri üzerine şık bir Avrupa köyü gibi görmeye başladığım Zeyniler’e gelince, dağlar arasında kuş uçmaz, kervan geçmez bir yermiş! Bir seneden beri boş olduğu halde en düşkün muallimler bile oraya gitmeye yanaşmıyorlarmış.” (s.164-165)

Anadolu’nun yollarının bozuk olduğu gerçeğini de dile getiren Feride, köyün halini gördükten sonra dönemin Anadolu köylerindeki çaresizlik ve sefaletini görünce hayrete düşer. Zeyniler’i şimdiye kadar işittiği ve resimlerini gördüğü köylerden farklı bulan Feride, çalışacağı mektebin bakımsızlığını şu şekilde tasvir eder:

“Burası herhalde eski bir ahır olacaktı. Yalnız, altına tahta döşemişler, pencereleri genişleterek, cam çerçeve taktırmışlardı.

Ocak bacaları gibi kapkara görünen duvar kaplamalarında tepe aşağı takılmış bir harita ile bir iskelet levhası ve bir yılan resmi sarkıyordu. Bunlar da herhalde yeni ders aletleri olacaktı.” (s.180)

Eğitim-öğretim yapılan bir sınıfın halinin acınacak bir tablo şeklinde sunulduğu bu tasvir, dışa yönelik eleştiri olmakla birlikte asıl sorun eğitim veren Hatice Hanım’ın çocukları yetiştirme tarzındadır.

Bürokrasinin ağır işleyişi ve çalışan memurların çıkardığı güçlükler, Feride’nin Zeyniler’den B.’ye geldiği günlerde tekrar gün yüzüne çıkar. Toplumdaki işlerin yürümesini sağlamak amacıyla görevli memurların bu işleri yürütme gayreti ve kendilerini bilgili göstermek adına çıkardıkları güçlükler, anlatıcı tarafından yine üstü kapalı alaylarla dikkatlere sunulur:

“Kirli yakalı başkâtip, beni tam iki saat istintak etti. Evrakı tekrar tekrar gözden geçiriyor: “Müteferrika senetleri”, “evrak-ı müsbite”, “lüzum müzekkeresi”, “beyanname sureti”, falan diye bir çok anlayamadığım şeyler soruyor, ihtiyar heyetinden getirdiğim mazbatalara itiraz ediyordu. (...) Yanlış battal edilmiş bir senet pulu için beni adeta ağlatacaktı.” (s.236)

Görev yaptığı daire arkadaşları tarafından eleştirilen Başkâtip, Maarif Müdüründen fırça yediği zaman çevresinde bulunanlar onun bu küçük düşürülme durumuna sevinirler. Fakat işin ilginç tarafı onun yüzüne “Zatıâliniz olmasanız üç günde bu dairenin altı üstüne gelir.” (s.238) diyecek kadar da pişkindirler. Memurların ikiyüzlü oluşu ve adamına göre iş yapma mantığını yine eleştirel bir tutumla aktaran Feride, kendisini Çadırılı denen Zeyniler’den daha uzak bir köye göndermek üzere olan Maarif Müdürünün, ünlü muharrir Piyer For’un eşi Kristiyan ile Feride’nin sınıf arkadaşı olduğunu öğrenmesi üzerine tavrı değişir. Bu tavır, aslında romanda çizilen memur tipinin genel özelliğidir. Çünkü en başından itibaren Feride’nin öğretmen olarak atanma işlemlerinde “tanıdık” vaziyetindeki kişilerle bu işlerin yürüdüğü gösterilmiştir.

2.1.3.7.5.Narsisizm:

Romanda Feride’nin kendi güzelliğini fark ettiği çocukluktan genç kızılgâ geçtiği dönemde çıkan narsistik duyumsamalar Anadolu’ya gittiği yıllarda artarak devam eden bir hastalık biçimini alır. Psikanalistlere göre en genel tanımıyla narsisizm,

“aşırı özsevgi, kendini olduğundan büyük görme, benmerkezcilik” (Budak, 2003: 523) anlamına gelir. Bireyin kendini çevresinden farklı bir konumda algılaması ve kendi bedenini fark etmesi de narsisizmin temel özelliklerindendir. Çevresinde şen ve yaramaz bir çocuk olarak bilinmekten adeta hoşlanan başkişi, mektep yıllarında arkadaşlarının kendisine Fransızca “gourde” yani “asmakabağı, sukabağı” gibi benzetmeler yapmasıyla güzel bir kız olduğunun bilincine varır ve içindeki kadınlık hisleri uyanmaya başlar. Kendisinin güzel olduğunu etrafından duymasına rağmen pek önemsemeyen Feride’nin çocukluğundan itibaren farklı duygular hissettiği Kâmran’ı bir sevgili rolüne bürümesi de bu yüzdendir. Sınıf arkadaşı Mişel’in onun güzel fakat “gourde” olduğunu söylemesi ile başlayan süreçte Feride, Anadolu’da kendisine çevrenin taktığı güzel benzetmeli adları içselleştirilerek narsistik boyuta taşır.

Zeyniler’de Munise ile birlikte aynada kendilerini seyrederken Munise, Feride’nin güzelliğini bir çocuk tavrıyla kıskanır. Bu kıskançlık Feride’nin içinde yatan kadının gün ışığına çıkmasının ilk işaretlerini taşımaktadır:

“- Abacığım sen kadife gibisin. Senin yüzünde insan ayna gibi kendini görüyor, diyordu.

Bu münasebetsiz çocuğun saçmalıklarına gülüyor, o kadar emekle düzelttiğim saçlarımı karıştırıyordum. Fakat ne saklayayım, defterimi benden başkası okuyacak değil ya, kendimi güzel zannettiğimden çok güzel buluyor: “Feride, sen kendini bilmiyorsun. Sende, kimseye benzemeyen başka bir şey var!” diyenlere hak verecek gibi oluyordum.” (s.211)

Bedensel anlamda kendi güzelliğinin farkına varan/vardırılan Feride, kendini toplumun dışarıdan baktığı biçimde görmeye yönelir. Bu şekilde başlayan narsistik duyuların etkisine kalan Feride, B. Vilayetinde “ipekböceği”, Ç. İlinde “Gülbeşeker” ve İzmir’de Reşit Bey’in kullandığı “fındıkkurdu” tabirlerine çok büyük bir memnuniyetsizlik duymaz. Başkalarının kendisini güzel görmesinden gizli bir gurur duyan Feride, bunu tam anlamıyla dile getirmez. Fakat kendisine yakıştırılan bu lakapları reddetmemesi ve yalanlamaması bu durumdan hoşlandığının göstergesi sayılabilir.

Kâmran’ın kendisine olan sevgisinden kuşkusu olmamasına rağmen, kendini daha çok sevdirmek isteyen Feride, dışarıdaki hayran bakışların maddi hazzını yaşamaktadır. Freud’un belirttiği gibi; “sevgi ilişkilerinde sevilmemek kendini beğenme duygularını düşürürken, sevilme bunları artırır.” (Freud 1998: 43) Feride de içselleştirdiği sevilme arzusunu daha da ileriye vardırıarak toplumdaki sonradan

görmelere ders vermek için bu güzelliğini kullanır. Anadolu'ya gelişinden itibaren etraftan hep güzelliği ile ilgili olumlu tepkiler alan Feride, Ç.'de Solakzadeler olarak bilinen İhsan'ın ailesini ziyaretine gideceği gün, aynanın karşısına geçerek kendi güzelliğini hayran hayran seyreder:

“Loş odanın aynasında gülümseyen genç kızı seyretmek için beklettim. Bir yabancıyı seyreder gibi ona utana utana bakıyordum. Mademki defterimi benden başka kimse okumayacak. Niçin hepsini itiraf etmemeli? Onu güzel, hem de dikkat ettikçe saran bir biçimde güzel buluyordum. (...)

Bana, B.'de İpekböceği, Ç.'de Gülbeşeker dedikleri zaman ne kadar üzölmüş, titizlenmişim. Şimdi aynada gördüğüm genç kıza, bu seher aydınlığı gibi berrak, kırağularla ıslanmış nisan gülleri gibi taze mahluka, bu simleri vermekten çekinmiyordum. Bir aralık görünmekten korkuyor gibi rafıma baktım, sonra kendi kendimi, gözlerimi, yanaklarımı, çenemi öpmek için aynaya uzandım.” (s.290-291)

Kendi bedenini aynada seyrederken hayran tavrını gizlemeyen Feride, içselleştirdiği sevgiyi kendisine doğru yönelterek dışa vurur. “İçsel gelişmenin ve aydınlanmanın dolaysız açılımına işaret eden ayna” (Korkmaz 2005: 160) Feride'nin dış dünyadan çekilerek kendi ben'ine yönelmesi narsisizm aşamasının simgesidir. Bu aşama, Freud'un en yüksek evre olarak gördüğü âşık olma evresinde ortaya çıkar. “Ben libidosu” olarak adlandırılan bu durumda “Kadınlar, özellikle de güzel olarak büyümüşlerse, nesne seçimlerinde onlara dayatılan toplumsal sınırlamaları telafi edecek bir kendinden memnuniyet geliştirirler. Kesin olarak konuşmak gerekirse bu tür kadınlar, bir erkeğin onlara duyduğu sevgiyle karşılaştırılabilir yoğunlukta yalnızca kendilerini severler.” (Freud, 1998:35) Feride'nin kendi güzelliğini fark etmesi sevgisinden çok sevilme arzusuna sahip “nevrotik bir sevgi ihtiyacına” muhtaç bir kadın olduğunu gösterir. Şunu da belirtmek gerekir ki “Nevrotik sevgi ihtiyacı, özellikle güçlü narsizm eğilimlerinin dışavurumu olarak yorumlanabilir” (Horney,1998:302). Bu nedenle roman başkişisinin kaçışı altındaki sebeplerinden birisinin de narsistik yönelimler olduğu anlaşılmaktadır.

2.1.4.Damga

2.1.4.1.Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in ilk dönem romanlarından olan Damga, İffet adlı başkişinin âşık olduğu kadın uğruna kendini feda etmesini konu alır. Çocukluğunda dinlediği bir aşk masalının etkisiyle âşık olduğu kadın uğruna kendini "hırsız" damgası yiyerek feda eden Şeref, roman sonunda hayatını "bir vehme kurban ettiğini" anlar.

Damga romanı, ilk kez 1924 yılında İstanbul'da İkbâl Kütüphanesi tarafından basılmıştır. Son olarak otuzuncu baskısı ise 2008 yılında İnkılâp yayınları tarafından yapılır.

2.1.4.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Damga romanı, başkişi İffet'in ağzından kahraman-anlatıcı bakış açısı ile kaleme alınır. Anlatı dünyasında *"bir anlatıcı açısından var olmanın en basit ve en kesin şekli, bu anlatıcının kendi hatıralarını anlatmak ve kendi günlüğünü yayınlamak şeklidir."* (Bourneur-Quellet, 1989: 80) Damga romanında da anlatıcı bu yolu tercih ederek hatıralarından hareketle olay örgüsünü kurgular. Romanda, İffet'in çocukluk hatıraları özetleme tekniği ile geçmişten hale doğru sunulur:

"Çocukluğumun en eski hatırası bir ağustos gecesini şenliğidir. Bu hatıra, görülen şeylerden ziyade vaktiyle dinlenmiş bir masalın hayalde bıraktığı izlere benzerdi." (s.5)

Kahraman-anlatıcı, geçmişte nasıl bir çevreden yetiştiğini ailesini ve ailesine dair hatıraları anlatırken hayal dünyasının silik fotoğraflarını gün ışığına çıkarır.

"Annemi hiç tanımam. Öldüğü zamanı bilmiyorum. Fakat o henüz sağlamış... O gece kendimi bir aralık sarışın bir kadının kucığında görür gibi oluyorum. Belki annemdi. Belki de annemi tanımamış bir çocuk kalmamak için bu hatırayı kendim icat ettim." (s.5)

Olaylar, kahraman-anlatıcının çevresinde gelişip şekil kazanır. Bu nedenle okur, olayları ve kişileri İffet'in gözüyle tanımak ve değerlendirmek imkânı bulur. İffet'in duygularını, düşüncelerini, kendi iç dünyasında yaşadıklarını, olayları değerlendiriş tarzını hep kahraman- anlatıcı bakış açısı sayesinde öğreniriz.

Kahraman-anlatıcı konumundaki İffet, olayları aktarırken kendi varlığını okura hissettirmekten kaçınmaz. Romanın sonlarına doğru hırsız damgası yediği günleri

tamamen unutulmadığını göstermek isteyen anlatıcı, kurmaca dünyadaki varlığını gösterir:

“Mamañih, ara sıra onun büsbütün unutulmadığını gösterecek vakalar da oluyordu. İşte onlardan birisi.” (s.146); *“Sefahat gecem böyle geçti.”* (s.143)

Kurmaca dünyada romanın başkişisi olan İffet, aynı zamanda anlatıcı konumunda olduğunu *“işte onlardan birisi”* biçiminde irdeler. Romanın genelinde, anlatma ve diyalog tekniklerini kullanan anlatıcı, yer yer montaj ve iç monolog yöntemine de başvurmuştur.

İffet’in çocukken Damlacık çiftliğinde halasından dinlediği ve romanın gelişimini etkileyen “Değirmen masalı”; *“Vaktiyle şu karşiki tepedeki “Kemerli” köyünde saç topuklarına kadar inen bir güzel kız varmış....”* (s.18) şeklinde montaj tekniğiyle nakledilir. Bu masalın anlatımında masal havası korunur.

Anlatıcının muhayyilesinde yer etmiş bu masal, kahraman-anlatıcı tarafından nakledilirken özgün bir hava yakalanır.

2.1.4.3. Olay Örgüsü

Damga romanı, anlatıcı tarafından Romen rakamları ile elli bölüme ayrılır. Kahraman-anlatıcı bakış açısı ile yazılan roman, başkişi İffet’in yaşadığı olaylara göre şekil kazanır. İffet’in yaşamındaki bireysel ve sosyal değişimler göz önüne alınırsa romanın dört vaka halkasından oluştuğu görülür.

Birinci Bölüm:

- Başkişi İffet’in zamanda geriye dönerek çocukluk yıllarını hatırlaması
- İffet’in annesinin ölümü üzerine onu Kamiyab Kalfa’nın yetiştirmesi
- Babalarının mahalle mektebine göndermemesi üzerine İffet ve ağabeyi Muzaffer’in evde Mahmut Efendi adlı hocadan özel ders almaları
- İffet’in babasının onu mektebe göndermemesine üzülen İffet’i Kamiyab Kalfa’nın gizlice bir mahalle mektebine götürmesi ve İffet’in bu mektepte Küçük Ömer ile arkadaş olması
- İffet’in Küçük Ömer’in sürgüne gönderilen ağabeyi için Paşa babasından yardım istemesi üzerine babasının onu gizli gittiği mektebe bir daha göndermemesi

- İffet ve ağabeyinin yaz tatilini Karamürsel'deki halalarının “Damlacık” çiftliğinde geçirmeleri
- İffet'in halasının Damlacık çiftliğinde Değirmen adlı aşk masalını İffet'e anlatması ve İffet'in bu masaldan çok etkilenmesi
- İffet'in İdadi mektebine başlaması ve Jön Türkleri savunan Celal ile yakın arkadaş olması
- İdadinin son sınıfında Vecdi Bey adlı öğretmenin tutuklanması ve İffet'ten saraydan gelen görevliler tarafından bilgi istenmesi üzerine onun “ben hafiye değilim” demesi
- İffet'in babasının okulda geçen olayları öğrenip İffet'e kızması ve baba-oğulun aralarının bozulması
- İffet'in bu olaylar üzerine mektebi bırakması
- İffet'in ağabeyi Muzaffer'in hünkâr yaveri olması ve onu örnek alması gerektiğini söyleyen eniştesine siyasi fikrini söyleyerek onunla tartışması
- Kamiyab Kalfa'nın cenaze günü İffet'in Celal ile karşılaşması ve Celal'in Vecdi Bey'i jurnal eden kişinin İffet olduğunu düşündüğü için ondan özür dilemesi
- Meşrutiyet ilan edildiği sırada Karamürsel'de olan İffet'in İstanbul'a dönmesi ve babasının hapiste olduğunu öğrenmesi
- Hapiste babasını ziyaret eden İffet'in babasının Midilli'ye sürgün edileceğini haber alması ve onunla gitmeye karar vermesi
- İki buçuk sene Midilli'de kalan İffet'in babasının ölümü üzerine İstanbul'a dönmesi

İkinci Bölüm:

- İffet'in İstanbul'a dönmesi ve Darülfünun Hukuk Fakültesine girmesi
- Bu dönemde maddi sıkıntı çeken İffet'in Mebus Cemil Kerim Bey'in çocukları Handan ile Kemal'e ders vermeye başlaması
- İffet'in çocuklara ders verdiği zamanlarda yanlarına gelen Cemil Kerim Bey'in ikinci karısı Vedia ile yakınlaşması
- Vedia'nın İffet'e duygularını hissettirmesi üzerine aralarında yasak bir aşkın başlaması
- İffet ile Vedia'nın Cemil Kerim Bey'in evde olmadığı gecelerde buluşmaları

- İffet ile Vedia'nın buluştukları bir gece, hırsız zannedip Bahçıvan ve yanındaki birinin eve giren İffet'i fark etmeleri üzerine İffet'in Vedia'yı lekelememek için kendine hırsız süsü vermesi ve Değirmen masalındaki İsmail gibi kendini feda etmesi
- İki gün hapisanede kalan İffet'i arkadaşı Celal'in kefalet ile tahliye ettirmesi ve İffet'in tutuksuz yargılanması
- İffet'in hırsız olduğuna inanmayıp onun Vediaya olan aşkını fark eden Celal'in İffet'i hırsız olmadığını söylemek için ikna etmeye çalışması
- Hırsızlık suçunu kabul eden İffet'in altı ay hapse mahkûm edilmesi ve hapisanede Maliye tahsildarı, Vasıf Efendi, Baba ve adı verilmeyen adi bir dolandırıcı ile aynı koğuştta kalmaya başlaması
- Hapisaneye ziyarete gelen Hatice halasını Vedia zannederek heyecanlanan İffet'in hayal kırıklığına uğraması
- Mahkûmiyeti biten İffet'in Vasıf Efendi ile aynı gün hapisten çıkması ve iki gece arkadaşı Celal'de bir gece de hocası Mahmut Efendi de kalması
- Muzaffer ağabeyi ile karşılaşan İffet'in ağabeyinin ısrarı üzerine bir gece de onlara gitmesi
- İffet'in Muzaffer ağabeyinde kaldığı gece odasında yatmak üzere iken yengesinin odaya girip oğlu Sadi'nin oyuncaklarını alma bahanesiyle dolaptaki değerli mücevherleri alması ve İffet'in bu durum karşısında damgalı bir hırsız olduğunu hatırlaması
- Bir pansiyonda kalan İffet'in arkadaşı Celal'in yardımıyla iş araması
- Muzaffer'in İffet'e Kısıklı'da oturan Fahriye yengenin çok hasta olduğunu ve İffet'i görmek istediğini söylemesi üzerine bir gece oraya gitmesi
- Fahriye Yenge'nin İffet'e güvendiğini göstermek için yüz lira verip bankaya göndermesi ve İffet'in bu parayı yatırana kadar tedirginlik yaşaması
- İffet'in Aristidi Efendi adlı bir Rum'un yanında çalışmak üzere iken bu adamın gümrükten eşya kaçırmak istediğini öğrenmesi üzerine bu işi reddetmesi
- İffet'in oturduğu sokaktaki bakkala hırsız girmesi ve aynı gün karakola askerlik işleri için çağırılması üzerine panik yaşaması

- Kaldığı odanın parasını ödemek için babasından kalan altın saati satmaya götüren İffet'in orada hapisteki arkadaşı ile karşılaşması ve arkadaşının bu saati nasıl çaldığını sorması
- Celal'in tavsiyesiyle Hukuk-ı Millet gazetesinde İffet'in işe başlaması ve işleri kötü giden gazete başyazarının İffet'i bir şantaj işine bulaştırmak istemesi üzerine İffet'in şantaj işini reddetmesi
- Hukuk-ı Millet gazetesinin kapanması üzerine Telgraf gazetesinde çalışmaya başlayan İffet'in rakip gazetelerden olan Selamet-i Milliye'de yayınlanan bir makalede kendisi hakkında damgalı hırsız denilmesi üzerine bu işten de ayrılması
- İffet'in işsiz ve aç kaldığı günlerden birinde konyak içip ısınmak için girdiği meyhanede hapis arkadaşı Karabet ile karşılaşması ve Karabet'in şarap ısmarlaması
- Sokaklarda perişan bir halde gezen İffet'in Celal ile karşılaşması ve Celal'in Konya'da vagon ticareti yaparak zengin olduğunu söylemesi

Üçüncü Bölüm:

- İffet'in Konya'da Celal'in yanında vagon ticareti yapan bir şirkette işe girmesi ve Konya'dan İstanbul'a giden mallara nezaret etmesi
- İffet'in İstanbul'a gittiği bir gün Eskişehir'de rastladığı kimsesiz bir çocuğu sahiplenerek İstanbul'da bir yatılı mektebe yazdırması
- İffet'in İzmir'den İstanbul'a trenle gittiği bir gün Uşak yakınlarında yolun kapanmasıyla trende hasta olan bir kadın ve kızını alıp şirketin sevk memuru İbrahim ile birlikte yakın bir köye götürmesi
- Rana'nın İffet'e annesi ile birlikte görmeye gittikleri İzmir'de asker olan kardeşi Hikmet'in bir ameliyat sonrası öldüğünü anlatması
- Yolların açılmasıyla İffet'in Rana ve annesini İstanbul'daki evlerine kadar götürmesi ve Rana'ya âşık olduğunu anlayarak bu duygusunun karşılıklı olduğunu sezen İffet'in geçmişinden çekinip onu bir daha aramaması
- İffet'in İstanbul'da bulunduğu günlerde hocası Mahmut Efendi'yi ziyaretinden sonra bir kadını hırsızlık yaptığı için suçlayan adamdan kurtarması
- Kendi geçmişiyle özdeşim kuran İffet'in bu kadına acıması ve hayat kadını olduğu anlaşılan bu kadını düştüğü bataktan kurtarmak için çaba göstermesi

- Namiye adındaki bu kadının otelde İffet'i sarhoş ettikten sonra sabah cüzdanındaki paraları alıp kaçması
- İffet'in ağabeyi Muzaffer'den aldığı telgrafla miras davasını kazandıkları haberini alması
- Mirastan aldığı para ile Çengelköy'de büyük ve bahçeli bir eve yerleşmesi
- İffet'in Konya'da çalıştığı şirketin muhasebecisi Fâzıl Bey'in İstanbul'a ziyaretine geldiği zaman onu gezdirdiği anda hapis arkadaşlarından Hidayet Dede ile karşılaşmaları
- Hidayet Dede'nin İffet ve misafirine zorla içki ısmarlamaya çalışması ve rezalet çıkarması üzerine bir polisin götürdüğü Hidayet Dede'nin İffet'e sen de hırsızın diye bağırması
- İffet'in bir gün Vedia ile karşılaşması ve geçmişte yaşanan aşkını hatırlaması
- İffet'in kocasından ayrıldığını öğrendiği Vedia'ya evlilik teklif etmesi üzerine Vedia'nın damgalı bir hırsızla evlenemeyeceğini söylemesi ve İffet'in hayatını "bir vehme kurban ettiğini" anlaması

Romanın başından itibaren İffet'in hedeflediği "fedakâr âşık" kimliğinin, masal dünyasındaki güzelliğiyle/ anlamıyla reel dünyada karşılığını bulamaması, entrik kurgunun özünü oluşturmaktadır.

2.1.4.4. Zaman

Damga romanının vaka zamanı, Meşrutiyet'in ilanından önce başlar ve Meşrutiyet'in ilanından sonrasına kadar sürer. İffet'in yaşam öyküsünün andan geçmişe dönülerek anlatıldığı romanda, Meşrutiyet'ten önceki yıllar özetleme ve zamanda sıçrama tekniği kullanılarak anlatılır.

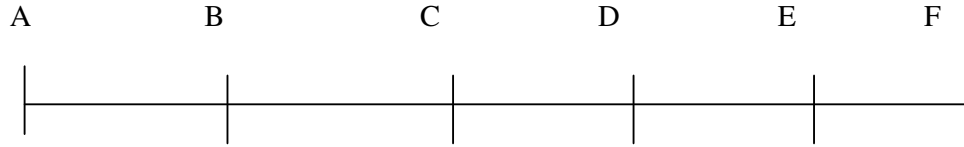
Başkişi İffet'in çocukluk yılları, okul yılları ve geçmişten şimdiye kadar yaşanan olaylar, tarih belirtilmeden aktarılır. Romanın ilk cümlesi, "*Çocukluğum en eski hatırası bir ağustos şenliği gecesidir.*" (s.5) şeklinde belirsiz bir zaman ibaresi ile kurulur. Bu cümle ile başlayan ve başkişinin geçmişine dair bilgilerin yine belirsiz bir zaman ifade edecek şekilde kullanıldığı görülür. "*Zamanda geri dönüş ya şahıslarla ilgilidir veya anlatıcının vakayla münasebetinden kaynaklanır. Metinde şahıslar hakkında verilen bilgilerle ilgili olarak geri dönüşleri yerine göre bir parantez olarak düşünmek*

mümkündür.” (Aktaş, 1991: 133) Damga romanında da çocukluk hatıralarının zihninde önemli yer edinenlerini anlatan İffet, bu kesitleri bir parantez gibi sunar.

“Yangından evvel Aksaray’da, sonra Fındıklıdaki konağımızda on dört yaşıma kadar neşesiz, renksiz bir hayat geçirdim.” (s.16)

Romanın asıl vakasının başlangıcına kadar olan bölümde, zaman geçmişten hale doğru kronolojik olmasına rağmen bu süreçteki tarihler arasında bir sıra dizisi yoktur. Sadece belirli olaylar; yani İffet’in yaşamında önemli bir yere sahip olan olaylar seçilip belirli bir sıra dâhilinde anlatılmıştır.

Romandaki vaka zamanı, başkişi İffet’in 3-4 yaşlarına ait hatırasıdır. Bu zamandan başlayarak, Meşrutiyet ve 1. Dünya savaş yıllarında süren vaka, 25 yıldan fazla sürmektedir.



A-B: İffet’in çocukluk yılları

B-C: Midilli’deki sürgün yılları (2,5 yıl)

C-D: İstanbul’da Vedia ile tanıştığı dönem

D-E: Hapse girişi ve sonraki yıllar

E-F: Konya ve İstanbul yılları

İffet’in yaşını ve vaka zamanını belirleyen ilk ibarelere romanın 36. ve 37. sayfalarında rastlarız: *“İstanbul’a döndüğüm vakit, yaşım yirmibiri bulmuştu.”* (s.37)

İffet’in yirmi bir yaşında iken Darülfünun Hukuk Fakültesine girmesi, Cemil Kerim Bey’in çocuklarına ders vermesi, Vedia’ya âşık olması ve hapse girmesi ise tahminen 1 yıllık süreyi kapsamaktadır. Hapiste 6 ay kalan İffet, hapisten çıktıktan sonra 2 ay boş gezer, beş-altı ay gazetelerde çalışır ve 4,5 ay tekrar boşta kalır. Kahraman-anlatıcı bakış açısı ile İffet’in çocukluk döneminden başlayarak haldeki durumuna kadar yaşadıkları tarih itibarıyla sıradizisel olarak aktarılır. Zaman akışının başkişi İffet’in içine düştüğü kötü durumlara bağlı olarak hızla aktığı veya durağanlaştığı görülür. İnsanın bunalımlı anlarında akrep ile yelkovan arasına sıkışan düşünceler, karanlığın içinde kaybolur. *“Mutluluğun zamanı yaktığını, mutlu günlerin*

hızlı geçtiğini ve sefaletin zamanı uzattığı”nı (Delumeau vd., 2001: 188) insan yaşadığı an içinde fark edemez. İffet’in Vedia ile geçirdiği mutlu dakikalar, romanda o kadar hızlı aktarılır ki avuçların içinden kayan zamana yetişmek mümkün olmaz. Oysa İffet’in hırsız damgasını yediği andan itibaren zaman durağanlaşır ve akışkanlık hızı kahramanın ruh haline göre yavaş bir biçimde ilerler.

1908’de Meşrutiyet ilan edildiğine göre 2,5 yıl Midilli’de kalan İffet, 1910–1911 yıllarında tekrar İstanbul’a döndüğünde geçen süre ise hapisten önce ve sonra olmak üzere yaklaşık 2–3 yılı bulur bu da 1914’e tekabül eder. 1. Dünya Savaşı’na denk gelen bu yıllarda İffet’in arkadaşı Celal’in avukatlığı bırakıp Konya’da vagon ticaretine başlaması da sosyal zamanı örneklendirir:

“Konya’da avukatlık ediyordum. Tütün ve afyon işleriyle uğraşan bir şirketin vekili olmuştum. (...) Şirketin vesika, vagon, entrikalarına alet oldum. (...) Kendi hesabıma da bazı ufak tefek işlere giriştim. Evvela bir vagon almaya muvaffak oldum. Tabi buna mukabil bazı hizmetlerde bulunmak lazım geldi. Kazanç başladı. Bugün harp ihtikârı yapanlarla çalışıyorum.” (s.111)

Savaş yıllarının izleri, roman boyunca cephe gerisi sahnelerle sunulur. Başkışı İffet’in Konya’da işe başladıktan sonra, Konya ile İstanbul arasında yaptığı tren yolculukları esnasında bu sahnelere yer verilir.

Romanın vakasının Meşrutiyet ve 1. Dünya Savaşı yıllarında geçmesi nedeniyle sosyal zaman unsurları sahneler halinde geçmektedir. Özellikle İffet’in babasının Paşa olması ve bu yıllarda İttihat ve Terakki’nin gündemde oluşu, ardından Celal’in 1. Dünya Savaşı yıllarında vagon ticaretine atılması sosyal zamanı belirleyici unsurlar olarak dikkat çeker.

2.1.4.5.Mekân

2.1.4.5.1.Çevresel Mekân:

Damga romanında olay örgüsü; İstanbul, Karamürsel’deki Damlacık Çiftliği, Midilli Adası, Konya ve Uşak yakınındaki bir köyde geçer.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını İstanbul’da geçiren başkışı, Meşrutiyet’in ilanından sonra babasının sürgün edildiği Midilli’de iki buçuk yıl kahr. Babasının ölümünün ardından İstanbul’a döner. İstanbul’da uzun bir süre kalan İffet, arkadaşı

Celal'in Konya'da çalıştığı şirkette işe girerek Konya ile İstanbul arasında tren yolculukları yapar. Günün birinde babasından kalan mülklerin satılmasıyla zengin olur ve İstanbul'a yerleşir. Bu mekân değişiklikleri, romanın fiziksel çerçevesini oluşturmaktadır.

2.1.4.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.4.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Mekan insanların yaşamdaki anlık duygu durumların yansımalarını içerisinde barındırır. *“Nesne ile bilinç arasındaki eyitişimsel (diyalektik) bağın doğrudanlığı, edebi eserlerde özellikle mekân-insan özdeşikliğine dönüşerek kendini yansıtır.”* (Korkmaz, 2004: 40) Damga romanının başkahramanı İffet'in yaşamını şekillendiren unsurlar da mekânın insanla bütünleşmesini örnekendirir. Çocukluğunun ilk dönemini konakta kapalı bir mekân içinde geçiren İffet'in gözü hep dış mekânlardadır. Onun yaşam çizgisinde ve ruh halinde de hep dışadönüklük ya da saray ve çevresinin kapalı/dar çerçevesinden kurtulma arzusu görülür:

“Konağın en yukarı katında, bahçe üstünde bir odamız vardı. (...) Odamızın pencereleri, harem bahçesi ile karşıdaki cami avlusunun bir köşesini görürdü. Akşamüstü bu avluda oynayan çocukları daha iyi görmek için sandalyelerin, duvar yastıklarının üstüne çıkar, pencere pervazlarına tırmanırdım.” (s.8)

Dışarıya çıkamamanın özgürlüğünü kısıtladığını çocuk bilinci ile fark eden başkışı, avluda oynayan çocukların yanında olmayı arzular. Bunu gerçekleştiremeyince de avluyu gören odasında *“duvar yastıklarının”* ve *“pencere pervazlarının”* üzerine çıkarak dışarıya olan özlemini gidermeye çalışır.

Romandaki bir diğer önemli mekân, Cemil Kerim Bey'in yalısıdır. Bu yalı, İffet'in Damlacık çiftliğinde bilinçaltına yerleşen *“fedakâr âşık”* kimliğinin dışavurumunun gerçekleştiği mekandır. Değirmen masalındaki İsmail'in yaşadıklarını çocukluğundan beri zihninde kuran İffet, Vedia'ya âşık olduğu andan itibaren kendini bu duruma hazırlar. İffet ile Vedia'nın yakalanma korkusu öncesinde mekân tasvirindeki boğucu hava kahramanların ruhuna da sirayet eder:

“Havada bir yağmur ağırlığı vardı. Etraf bulanık bir sis içindeydi. Vedia'da tuhaf bir durgunluk hissediyordum. Nefesi daralıyor, ikide birde kuvvetle göğüs geçiriyor, asabi parmaklarıyla bileklerimi sıkıyordu. Gecenin ağırlığı bana da

sirayet etmiş gibiydi. Sükut uzadıkça söylemeye kalktığım bir iki kelime beni adeta yoruyordu.” (s.54)

İffet’in hırsız süsü vererek kendini feda ettiği gece mekanın darlığı “*havada bir yağmur*”, “*bulanık bir sis*” tamlamalarıyla verilir. Mekanı boğucu hale getiren bu durum karşısında kahramanlar da huzursuz bir tavır içinde görülürler. “*Nefesi daral(an)*”, “*kuvvetle göğüs geçir(en)*”, “*asabi*” tavırlar sergileyen Vedia’nın karşısında söylediği kelimelerden yorulan başkişinin durumu ortamın gerginliğinin göstergesidir.

Önce hapishanede altı ay kalan İffet’i, çıktıktan sonra daha da zor günler beklemektedir. Hapishane, İffet’in yaşamında damga yediği mekân olması bakımından önem taşır. Fakat içindeki karmaşık duygular ve bu mekânın kendine yabancı oluşu onu ayakta tutar.

İstanbul, hapishaneden çıktıktan sonra İffet için tam bir zindan halini alır. Bu mekânda “damgalı bir hırsızın” ne iş bulmasına ne de rahat yaşamasına imkân vardır:

“İstanbul’un fena bir zamanydı. Birçok cesur, işgüzar, temiz adamlar aç kalıyordu. Değil ki, benim gibi himayesiz, korkak, fazla olarak, damgalı bir genç” (s.83)

Damgalı olarak yaşamının hem bireysel hem de toplumsal baskısını üzerinde iyiden iyiye hisseden İffet için bütün mekanlar *labirent* gibi çıkmazlarla doludur. İstanbul sokaklarında “*herkes beni tanıyor, yaptığımı biliyor*” endişesi ile gezen İffet, üzerinde baskı oluşturan bu mekânlardan nefret edercesine kaçmaya, uzaklaşmaya çalışır.

2.1.4.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Roman başkişisi İffet’in çocukluk yıllarında aile baskısı altından uzaklaştığı ve çocukluğunu rahatça yaşayabildiği Karamürsel’deki Damlacık Çiftliği önemli bir mekândır. İdadi’de okuduğu yıllarda İffet ve abisi Muzaffer, yaz tatillerini bu mekânda geçirirler.

Damlacık Çiftliği, bir bakıma İffet’in özgürlüğünü doya doya yaşadığı bir mekândır.

“Karamürsel kelimesi bende bir büyü tesiri yapardı. Onu iştince, yüzümde, kurumuş ekin kokularıyla dolu yaz rüzgârları esiyor gibi olurdu.” (s.17)

Çocukluğunda konağın içine hapis yaşamı süren İffet için “*bir büyü tesiri*” yapan Damlacık Çiftliği, özgürlüğün ve çocukluğunun tadını çıkarmasının olanaklı hale geldiği bir mekandır. “Değirmen” masalını çocukken dinlediği Damlacık Çiftliği, İffet’in zihnindeki aşk anlayışının da şekil kazandığı mekân olarak da dikkat çeker. Burası İffet’in yaşamında geniş olarak nitelendirebileceğimiz mekânların başında gelir.

Çocukluğunun, kaygısız ve geniş mekânlarından erişkinliğinin dar mekânlarına geçiş aşamasında Midilli adası bir köprü vazifesi görür. İffet’in babası ile Midilli’de kaldığı zaman dilimi, bir *dinginlik dönemi* gibidir.

“Üç odalı küçük bir evde adeta fakirane yaşıyorduk. İstanbul’daki konak ile, Büyükçekmece civarındaki çiftliğimize vaz-ı yed etmişlerdi.” (s.36)

Midilli’deki bu ev, İstanbul’daki karmaşık yaşama geçmeden önce soluklanma devresi olarak da nitelendirebilir.

İffet, damgalı bir hırsız olarak hapisten çıktıktan sonra İstanbul, onun için bir labirent mekân özelliği gösterir. Bununla birlikte, günün birinde dış mekânın –İstanbul sokaklarının- boğuculuğundan kaçıp bir meyhaneye sığınan kahraman, burada bir nevi huzur bulacaktır. Burada hapisteki arkadaşı Karabet ile karşılaşp onunla kaldığı dakikalarda rahatlaması ile mekân da genişleyecektir.

“Bu gece bu serseriler arasında geçirdiğim bir saat, bana anlaşılmaz bir sükûn ve kuvvet verdi. Acaba, ben bu âlemin adamı mı oldum? Bilmiyorum.” (s.108)

İnsan, kendini nerede rahat hissederse, o mekân onun için yaşanılır demektir. İstanbul’un tüm güzellikleri İffet için kapalı/dar mekân özelliği gösterirken kendisi gibi toplum tarafından yalıtılmış kişilerin yanında huzur bulur.

İstanbul’da sürekli olarak yarı aç, yarı endişeli ve huzursuz günler geçiren İffet’in bu dar mekândan kurtuluşu, dört buçuk aylık bir sefalet süresinin ardından arkadaşı Celal ile karşılaşmasıyla olur. Celal’in Konya’daki şirketinde İffet’e de iş bulmasıyla farklı bir mekâna taşınan İffet için artık mekân genişler.

2.1.4.6.Şahıs Kadrosu

2.1.4.6.1.Başkişi

Anlatı dünyasında başkişiler, “*tematik güce ait ahlâk anlayışlarının somutlaştırılmasına hizmet ederler.*”(Korkmaz,1997:293) Bununla birlikte bu ahlâk

anlayışı toplum tarafından kabullenmiş olmak zorunda değildir. Damga romanın başkişisi konumundaki İffet, yaşamını kendi seçtiği aşk anlayışı ile yürüterek fedakârlığını somutlaştırma arzusunda bir karakter özelliği gösterir. Bu özellik ile “*fedakâr arketipi*”nin (Pearson, 2003:166) kişileştirilmiş halini yansıtır. Çocukluğunda dış dünya ile barışık, yaramaz bir çocuk olan İffet, dinlediği bir aşk masalının zihninde büyümesiyle ilerleyen yaşamında aşkı uğruna yaptığı fedakârlık sonucu toplumdan soyutlanmış bir şekilde hırsız damgasıyla yaşamaya mecbur kalır.

Annesiz bir çocukluk dönemi geçiren İffet, babasından da umduğu sevgiyi ve şefkati görmez. Onu, Kamiyab Kalfa ismindeki ihtiyar bir Çerkez dadı büyütür. Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında görülen anne-baba sevgisinden yoksun kalarak yaşam içinde bir varoluş mücadelesi verme olgusu bu romanda da söz konusudur. Başkişinin kişisel gelişiminde bu eksikliğin oluşturduğu yalnızlık, daha sonra yaşayacağı olaylarla daha somut bir şekle bürünecek ve başkişi de bu eksikliği çevresindeki insanları koruyarak ya da onlara yardım ederek gidermeye çalışır. Sevgi eksikliği ile yaşama başlayan kahramanın bu tutumu, ruhundaki sevilme ihtiyacının oluşturduğu boşluğu sevmeye arzusu ile doldurmasının bir neticesidir.

Başkişi İffet’in gelişimi; çocukluğundan miras kalan özelliklerin ve olayların gençliğinde karşısına çıkması şeklinde dikkatlere sunulur. Öksüz bir çocuk olan İffet’in, babası paşa olmasına karşın, saray çevresinden sıkıldığını, daha rahat ve özgür bir yapıda olduğunu görülür. İffet’in yaşadığı çevre, yüksek tabaka sayılan insanlarla sınırlanmış bir çevredir. “*Bu çevrenin hâkim vasfı, yüksek seviyede bir hayatın yaşandığı, her bakımdan aristokrat bir aile olmasıdır. Çevre fertlerinin davranış ve zihniyetleri de, İffet hariç, mensup oldukları sosyal statünün şartlarına bağlıdır.*” (Emil, 1984: 136) İffet’teki bu farklılık, İdadi yıllarında bile arkadaş seçiminde kendini gösterir:

“*Ben gönülsüz, kibirsiz, sade bir çocuktum. Arkadaşlarımı sevmekten başka bir şey istemiyordum. Bu oynamayan, gülmeyen, birbirine “beyefendi” diyen uslu, nazik, küçük beylere bir türlü ısınamadım.*” (s.20)

İffet’in yaşam çizgisini değiştiren olay, çocukluğunda dinlediği Değirmen masalındaki İsmail’in fedakârca aşkı için ölüme gitmesidir. Bu masalı, kendi hayatına uygularken kendine hırsız süsü veren İffet, geleceği düşünmeden masal dünyasının tozpembeliği içinde kararını verir. Kendini hırsız olarak kabul ettiren İffet, Vedia’yı kurtarır fakat kendisini ateşe atar.

Toplum tarafından sürekli damgalı bir hırsız muamelesi gören ve sefil bir yaşam içerisine sürüklenen İffet'in kişiliğinde yine de büyük değişimler görülmez. O, yaşamını, yine dürüst, fedakâr, mahzun, yardımsever, mutedil kişiliğiyle devam ettirir. Yakın arkadaşı Celal'in Konya'da kendisine iş bulması ve ardından İstanbul'daki miras davasından para kazanarak zengin olan İffet'in bu özellikleri yine değişmez.

2.1.4.6.2. Norm Karakterler

Damga romanının başkişisi İffet'in yaşamını çocukluk ve gençlik dönemlerine göre incelersek; çocukluk döneminde Kamiyab Kalfa, gençliğinde ise Celal norm karakter olarak, onun gelişim ve değişim çizgisine katkıda bulunurlar.

Kamiyab Kalfa, annesini hiç tanımayan İffet için bir anne gibidir. Onu küçüklüğünden itibaren dış dünyaya yönlendirmede önemli bir rol oynar. Mahalle mekteplerine gizlice götürür, Damlacıktaki çiftlikte civardaki çocuklarla oynarken sürekli peşinden koşar. Kamiyab Kalfa'nın, İffet'i konağın saraya bağlı kapalı dünyasından, daha rahat ve özgürce hareket edebileceği dış yaşama alıştırması, kahramanın ilerleyen hayatında insanlarla daha rahat iletişim kurmasını sağlar. Paşa olan babasının aristokrat çevresiyle ilişki kurmak zorunda olan İffet için Kamiyab Kalfa adeta bir köprü görevi görür. Onu halkın içinde de bulunmasını sağlayan Kalfa, bu anlamda İffet'in dar çevresinden sıyrılarak kabuğundan çıkmasına yardımcı olur.

İffet'in neredeyse roman boyunca hep yanında olan ve onun en zor anlarını hep paylaşan Celal de norm karakterdir. İdadi yıllarında sınıf arkadaşı olan Celal, İttihatçiler'i savunan İffet'e nispetle daha sert ve mücadeleci biridir.

“Sınıfın çalışkan, titiz bir Celal ağabeyi vardı ki, kibar çocuklarıyla başı hiç hoş değildi. İlk günlerde bana soğuk muamele ettiği halde, sonradan o bile beni sevmeye başlamıştı.” (s.20)

Başkişi İffet'in içinde sürekli olarak saray adamı olan ailesi ve onların karşı olduğu dış dünya arasındaki çatışma, bir ikilem oluşturur. Bu durum, onun Celal'i tanımasıyla daha da belirginleşecektir. Celal'in ihtilalci bir yapıya sahip olması İffet'in gözüyle şu şekilde aktarılır:

“Bana hürriyetten, meşrutiyetten bahsediyor, padişahın haksızlıklarını, hafiyelerin fenalıklarını anlatıyor, Namık Kemal'in şiirlerini okuyordu. (...) Arkadaşımla aramızda bir fark vardı. O, bu işlerin kanla, ateşle düzeltilmesini beklerdi. Ben

nikbin hayalperestliğimle her iki taraftan müsamaha ve fedakârlık ümit ederdim.”
(s.21)

Celal, romanda fiziksel özelliklerinden ziyade, sürekli olarak İffet’in yanında ona destek çıkan bir karakter olarak tanıtılır. İffet’in en zor günlerinde onun daha da batağa sürüklenmesine izin vermez ve başkişinin çıkış serüveninde önemli bir rol oynar.

2.1.4.6.3.Kart Karakterler

Romanda, İffet’in yaşamına Kamiyab Kalfa ve Celal olumlu yönde etki eden norm karakterler iken; babası Halis Paşa ile abisi Muzaffer ve âşık olduğu Vedia’nın olumsuz yönde etkileri görülür.

Çocukluğundan itibaren babası ile arasında soğuk bir ilişki olan İffet, bu yüzden saray adamı olmaktan nefret edecektir.

Anne sevgisinden mahrum olan İffet’in babasından uzak bir çocukluk dönemi geçirmesi, onun fikirlerinin oluşumunda etkili bir rol oynar. Ağabeyi Muzaffer gibi hünkâr yaveri olmamak için elinden gelen gayreti gösterir.

Halis Paşa, saraya bağlı bir olmakla birlikte ölümünün ardından İffet’in hocası Mahmut Efendi’nin onun hakkında söyledikleri dikkat çekicidir.

*“Halis Paşa namuslu bir adamdı. Bir karıncayı bile zararı dokunduğunu istemezdi.
(...) Bir kusuru kalendermeşrep olmasıydı”* (s.37)

İffet’in, büyük bir sevgi görmediği babasına karşı yüreği yine de şefkatle doludur. Halis Paşa’nın Midilli’ye sürgüne gittiğinde onunla gitmesi bunun göstergesidir.

Romanın entrik kurgusunu varlığıyla bir anda değiştiren Vedia ise, yapısı itibariyle düz (flat) bir tiptir. Arzulanan ve hedef obje konumunda karşımıza çıkan Vedia, İffet’in çocukluğunda dinlediği Değirmen masalındaki Ayşe’nin gerçek hayata yansımasıdır. Zaten İffet’in Vedia ile tanıştığı an bir masal havası içinde verilir.

“Ben Vedia Hanımı iri yapılı, mütehakkim tavırlı, et ve renkten ibaret manasız güzelliğiyle mağrur bir kadın tahayyül ediyordum. Halbuki nahif, çelimsiz vücuduyla, sade siyah elbiselerinin üstünde büsbütün soluk görünen renksiz çehresiyle, şakaklarının cildini gererek sımsıkı bağlanmış saçlarıyla, geçkince bir kıza benziyordu.” (s.41)

Silik ve sessiz bir gölgeye benzetilen Vedia Hanım, Mebus Cemil Kerim Bey'in ikinci eşidir. Hayattan soyutlanmış bir kahraman olarak İffet'in ruh dünyasına giren bu kadın, *“sarı ile yeşil arasında taze zengin renkli”* gözleriyle hayata bağlanır. Vedia'nın sessiz görünüşünün, mahzun ve mağrur çehresinin altında hayattan zevk almak isteyen bir ruh vardır.

Vedia'nın kişisel ve ruhsal özelliklerinden romanda pek söz edilmez. Çünkü o, İffet'in “fedakâr aşk” kavramını gerçekleştirmesine yardımcı olacak hedef obje konumundadır. Ruhunun derinliklerinde hissettikleri, aşk anlayışı gibi içsel özellikleriyle değil fiziksel özellikleri ile düz ve yalınkat bir karakterdir.

2.1.4.6. Fon Karakterler

Damga romanındaki fon karakterler, İffet'in yaşam çizgisinin değişkenliğine bağlı olarak çeşitlilik gösterir. Onun çocukluk hatıralarını anlattığı sıralarda karşımıza çıkan Kamiyab Kalfa'nın kapı yoldaşı Mahpeyker Kalfa, gizlice gittiği mahalle mektebindeki Hoca Efendi ve arkadaşları Tahir ile Ömer, İdadi yıllarındaki sınıf arkadaşları, Muallim Vecdi Bey bu karakterlere örnektir.

Çocukluk ve gençlik döneminde yer yer önemli konumda görünen Muzaffer ağabeyi de figüratif bir karakter olmaktan öteye geçmez. Çünkü onun varlığı bir hayal âleminin ya da İffet'in karşısında durduğu bazı fikirlerin aksi durumlarında ortaya çıkar.

İffet'in, Midilli dönüşünde tanıdığı Cemil Kerim Bey ve ders verdiği çocukları Handan ile Kemal; hapishanedeki koğuş arkadaşları Rumelili Tahsildar, Baba, Vasıf Efendi; Hukuk-ı Millet gazetesindeki Sami Belig Bey, Telgraf gazetesindeki Ali Rüsuhi Bey ve Sezai Efendi; Konya'daki şirkette çalışan Öksüz Sabri; trende tanıştıkları Rânâ Hanım ve annesi gibi bir çok kahraman olay örgüsünü tamamlamak üzere oluşturulmuş karakterlerdir.

2.1.4.7. İzleksel Kurgu

Damga romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Ara Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	İffet Kamiyab Kalfa Celal	Muzaffer	Vedia Halis Paşa

Kavramlar Düzeyinde	Fedakârlık Aşk Meşrutiyet Dürüstlük Kaçış Başkaldırı	Yoksulluk Vurgunculuk-Nüfuz Ticareti	Hırsızlık Yalan Saltanat Sömürü Yalıtılmışlık Sosyal Eleştiri
Simgeler Düzeyinde	Değirmen Masal Damga	Para	Yalı Hapishane Realite

2.1.4.7.1.Aşk:

Damga romanındaki entrik kurguda, çatışmayı sağlayan en önemli olgu aşktır. Damlacık çiftliğinde dinlediği Değirmen masalı, İffet’in çocuk muhayyilesindeki aşk kavramını olgunlaştırmaya başlar. Masaldaki fedakâr âşık İsmail ile özdeşim kuran kahraman, ilerleyen yaşamı boyunca aşkın hep bu tarz, yani masaldaki gibi yaşanacağına kendini inandırır. “Aşk yaşamın vareden, çoğaltan ve açımlayan gücüdür.” (Korkmaz, 2004: 129) Damga romanının başkişisi İffet de aşkı daha doğrusu aşğın fedakârlığını yaşam gayesi haline getirerek boşluk içerisinde yitmemek uğruna bir emele tutunur.

Anlatıda aşk ve fedakârlık izlekleri, İffet’in şahsında bütünleşerek ülkü değerler olarak yüceltilirler. “*Reşat Nuri’nin romanlarında aşk esas temadır. Ancak, bu aşk, maddeden uzaktır, platoniktir. Maddi hazlar pek az görülür. Aşklar, çok kez, fedakârlık duygusu ile beslenir.*” (Uyguner,1967: 10) Romanda dikkat çekilmek istenen noktalardan birisi masallarda yaşanan aşk ile gerçek arasındaki farklılık ve çatışmadır. Bir masaldan yola çıkarak hayatını bir aşk uğruna feda eden İffet’in gözünden kaçırıldığı nokta, sığındığı *araç olgu* yani hırsızlıktır. Değirmen masalındaki kahraman, aşkı uğruna ölürken İffet ise kendini hırsız olarak gösterip toplum tarafından “damgalı bir hırsız” olarak bilinmeyi göze alır.

Gasset bireyin aşk olgusu ile karşı karşıya kaldığı zaman önünde iki seçenek olduğunu belirtir. “*Bu arzu başlar başlamaz, seven kişi kendi bireyselliğini öbürünükinde eritme yolunda ya da tam tersine sevgilisinin bireyselliğini kendisinin içinde eritme yolunda garip bir itki duymaya başlar*” (Gasset, 2005:29). Damga romanında da başkişi İffet, kendi bireyselliğini hatta toplumsal yaşam içindeki konumunu, sevgisi uğruna feda etmeyi göze alarak alnına yazılan bir damga ile yaşamaya mecbur kalır. Aşkı uğruna böyle bir fedakârlık yapan başkişinin bu tutumu karşısında sevdiği kadının onu yüceltmemesi aksine alnındaki lekeden dolayı

değersizleştirmesi, yapılan fedakârlığın hiçbir anlamının olmadığını ve başkişinin bir hayal için kendini toplum dışı bıraktığını gösterir. Bu değersizleştirmenin oluşturduğu hayal kırıklığı, başkişinin kendini sorgulamasına ve yaşamını alt üst eden bir olayı ruhunda yeniden yorumlayarak pişmanlık duymasına sebep olur. İşlemediği bir suçu, âşık olduğu kadını toplum gözünde küçük düşürmemek adına kabullenen İffet'in hapisten çıktıktan sonra toplumsal bilinç içinde sürekli ezik bir biçimde utanarak varlığını sürdürme çabası, onu içsel bir çatışmanın içine doğru sürükler. Çocukken dinlediği bir masalın yazgısının bilinçaltına yerleşmesi ve karşısına çıkan ilk aşk nesnesi sonucu bilincine yerleşen bu masalın su yüzüne çıkması, onu bu fedakârlığı yapmaya yönlendirir.

İffet'in bilinçsizce yaptığı bu fedakârlık dinlediği masal kahramanı ile aynileşmek arzusundan kaynaklanmaktadır. Çünkü bu aşk masalı, İffet'in çocuk zihnine ve daha ötesi bilinçaltına işleyerek ilerideki yaşamını büsbütün değişik mecalara sürükleyecektir. Masal özetle şöyledir: “Vaktiyle Kemerli köyünde yaşayan güzel bir kız varmış. Kızın nişanlısı İsmail Yemen'e askere gitmiş. İsmail, askerden artık dönmez diye kızı köydeki değirmenin sahibi ihtiyar Gaffar Ağa ile evlendirirler. İki yıl sonra İsmail Yemen'den dönmüş ve nişanlısının başkası ile evlendiğini öğrenmiş. Bir süre sonra Ayşe ile yolda karşılaşmış ve ona “Ne olur Gaffar Ağa'nın köye gittiği bir gece beni değirmenine al!” diye yalvarır. Ayşe ise “namusum beş paralık olur” derse de Gaffar Ağa'nın kasabaya indiği bir gece buluşurlar. Birbirleriyle hasret giderdikleri anda Gaffar Ağa aniden gelir. Değirmende saklanacak bir yer olmadığı için İsmail kendini yüksek taş oyuğundan çaya atmış, ölüsü bile meydana çıkmamış. Besbelli sevdiği kadının namusuna söz gelir diye, ölürken bataklıkta sazlara sarılmış.” (s.18-19)

İffet'in çocuk muhayyilesinde gittikçe büyüyen bu masal, ona “*aşkı, sevilen kadın için kendini feda etmek diye öğretir.*” (s.19) Dolayısıyla İffet, Gasset'in dediği gibi bireyselliğini sevdiği kadının bireyselliğinde eritmiş olur.

Aşk ile fedakârlık duygularının yoğunlukla işlendiği bu bölümde, İffet ile Vedia arasındaki “yasak aşk”, Değirmen masalının yansıması olmaya adım adım yaklaşmaktadır. Aşk, gerçek dünyada çocukken tatmamış kahramanın bir masal ile tanınması; gerçek dünyadaki aşkın doğuracağı sonuçlardan habersiz olduğunun göstergesidir. Zira “*kendini adamak, bilinmeyen göze almaktır.*” (Pearson, 2003: 180) Romanda en önemli simgeler, değirmen ve masaldır. Damlacık çiftliğinde çocukken

dinlediği masal, İffet'in tüm yaşam çizgisinin değişmesine sebep olur. Değirmen simgesi, hayal ürünü olan masal kahramanlarının öğütüldüğü ve yittikleri birer mekân olarak değerlendirilebilir. Değirmen, günlük yaşamda buğday öğütülen yer iken masalda aşkın öğütüldüğü bir yer olur. Nitekim fedakâr bir şekilde, sevdiği kadının lekelenmemesi için damga yemeyi göze alan İffet de aşkının kurbanı olarak adeta öğütülerek paramparça bir yaşam sürmeye mecbur kalır.

Masal simgesi ise gerçek hayatın dışındalığına gönderme yapmaktadır. İffet'in zihninde kurguladığı fedakâr âşık kavramının masallarda yaşanabilirliğine karşın gerçek hayatın mümkün kılamadığı bazı olgular, bu simge ile gözler önüne serilir. Yine masal ve gerçek çatışmasının işlendiği romanda masalların her şeyi mümkün kılmasına karşılık realitenin buna müsaade etmediği görülür.

Romanın bütün gidişatını değiştirecek ya da bir başka deyişle romanın asıl amacını içinde taşıyan olay, bir gece İffet ile Vedia'nın Cemil Kerim Bey'in odasında birlikte olmalarıdır. Bu sırada hırsız var zannedip baskına gelen Bahçıvan ve yanındakileri gören; İffet, Vedia'yı odasına gönderip kendine "hırsız" süsünü vererek Değirmen masalındaki İsmail gibi kendini feda eder.

Kendisini hırsız olarak göstererek, aşkına karşı büyük bir fedakârlık yapan kahramanın yaşamı, artık, "*damgalı bir insan*" olarak diplere doğru yönelir. Romandaki kırılma noktasını oluşturan bu vaka, İffet'in yaşam çizgisini değiştirir. Kendini adi bir hırsız olarak tanıtan kahraman için bundan sonra farklı bir yaşam başlar. Öyle ki daha sonraları âşık olduğu Rana'nın da kendisine karşı meyli olduğunu sezince geçmişinden utanarak kaçan başkişi, ilk aşk deneyiminde yitirdiği bireyselliğini ve toplum içindeki yerini artık bir daha geri getiremeyeceğinin bilincine varır. Nitekim Rana ile olan duygusal yaklaşması onun geçmişiyile yüzleşmesine ve toplum nezdinde damgalı olmanın benliğinde yol açtığı kırılmanın ileriki hayatını da şekillendirdiğini fark etmesine sebep olur. Çünkü "*kişisel yaşam, yaşamla birlikte hazır olarak doğmaz. Her bireyin onu ele geçirmeye başlaması gerekir.*" (Mounier, 2007: 101) Bu anlamda, başkişi, İffet de ailesinin otoriter gücü karşısında benliğini ve düşüncelerini koruma altına almayı başarır ve ailesinden bağımsız kişisel bir yaşam oluşturur. Ancak onun kişisel yaşamındaki yıkım, aşk nesnesine yapmış olduğu fedakârlığın değersizleştirilmesi ile zirveye taşınır.

2.1.4.7.2.Yalıtılmışlık:

Damga romanında başkişi İffet'in aşkı uğruna kendisini hırsız konumuna düşürdüğü fedakârlık anından itibaren yalıtık bir birey olma durumu ortaya çıkar. Çocukluğundaki masalın etkisiyle kendisini sevdiği kadın uğruna hırsız damgası yemeyi göze alan İffet bu bildirilemez durum yüzünden toplum tarafından yalıtılır. Toplumsal normların dışına çıkmayı yani yasak aşkın bildirilemez oluşu karşısında sevdiği kadını lekelemek yerine kendisini adi bir hırsız olarak gösteren İffet'in kendilik değerlerini gerçekleştirdiği halde toplumdan yalıtılması kaçınılmaz bir durumdur. Zira toplum kendi koyduğu yasaların dışına çıkan bireyi görmezden gelerek onlara en büyük cezayı verirler. *“Bir insana verilebilecek en ağır ceza (...) reddedilmişlik ve itilmişlik ve onun varlığından habersiz olma”*dır. (Özodaşık 2001:26) İffet, kendisini gerçekleştirmek uğruna fedakarlıkla üstlendiği hırsız damgasıyla toplumun kabullerine ters düştüğü için reddedilme ve yalıtık bir birey olma cezasına maruz kalır.

Sevdiği evli kadın uğruna hırsız damgası yediğini topluma ve ailesine karşı bildiremeyen başkişi İffet'i ilk planda yadırgayan da ailesi olur. Temiz bir ailenin adını lekelemek suçu onun yüzüne karşı söylenmese de davranışlarla dışlanmış bir tutum sergilenir. Özellikle İffet'in hapisten çıktıktan sonra ağabeyinin onu çok fazla aramaması bu dışlanmışlık durumunu gösterir:

“Kardeşim üç defa hapishaneye gelmiş, bana öteberi getirmişti. Birkaç günden beri beni aramadığı için mahcup oluyor, kabahatini bana yüklemek için sebepler arıyordu.” (s.89-90)

İffet'in ağabeyinin ona karşı hem ezik hem de kaçış psikolojisi içerisinde olması toplumsal normların dışına çıkan bireyin -ailesinden birisi bile olsa- yanında görünmenin getirdiği baskıdan kaynaklanır. İffet bireysel anlamda kahramanlığını gerçekleştirmişken, toplumsal anlamda adi bir hırsız damgası yiyerek yaşamının büyük bir bölümünü yalıtılmışlığa bağlı bir sefalet içinde geçirmek zorunda kalır.

Toplumsal anlamda suç işleyen bireylerin kanun dışındaki cezalarının yine toplumun kendisi tarafından verildiği gerçeği romanda gözler önüne serilir. Toplum kendi koyduğu kurallar dışına çıkan bireyleri sosyal ilişkilerden mahrum ederek dışlanmışlık psikolojisi içerisinde bırakır. Başkişi İffet'in şahsında, hapishanede yatan ve çıkan kişilere toplumun nasıl kötü gözle baktığı ve damga vurduğu gözler önüne serilir. Toplumun bu baskısının bireyler üzerinde oluşturduğu bunalım hali İffet'in

yaşamından örneklerle gösterilir. İffet'in ağabeyinin evinde yengesinin çocukların oyuncaklarını alma bahanesi ile değerli eşyaları kaçırdığı sahne, toplumun ve özellikle çevresinin kendine bakış açısının nasıl değiştiğini göstermesi bakımından önemlidir:

“Bir oyuncak dolabı olmak için çok fazla mükellef olan aynalı dolabı açtı. Bana göstermemeye çalışarak oyuncakları alıyordu. Fakat telaş ile, bunlardan birini yere düşürdü. Belli etmeden göz ucuyla baktım. Sadi'nin acele ile odamdan kaçırılırken yere düşen oyuncağı, bereket versin kırılacak cinsten değildi. Bir inci gerdanlıktı.” (s.77)

İffet'in içine düştüğü durum, anlatıcı tarafından yine eleştirel bir tarzda sunulur. Hapisten sonra çalıştığı işlerde, önce gümrük kaçakçılığı yapmasının istenilmesi, ardından bir şantaj işinde kullanılmak istenilmesi başkalarının İffet'e ya da damgalı insanlara bakış açısını göstermektedir.

2.1.4.7.3.Sömürü:

Damga romanında toplumun suçlu bireyler karşısındaki tutumu ve suçluların istismarı eleştirel ve ironik bir tarzda ele alınır. Başkışı İffet'in hapisten çıktıktan sonra ekmeğini kazanmak adına müracaat ettiği işyeri sahipleri onun yeteneklerinden ziyade “düşkün hali”ni sömürerek kendi çıkarları doğrultusunda çalıştırmak isterler. İffet'in arkadaşı Celal aracılığıyla gittiği Aristidi Efendi adlı bir elbise tüccarı onun yapabileceği işlerden ziyade kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kanunsuz işlerde kullanacağını söylemesi toplumdaki çıkarıcı kişilerin varlığını ve suçluları kullanma eğilimini gösterir:

“Vazifem bilhassa gümrükten eşya kaçırmak olacaktı. Bunun için gümrükçülerle anlaşacaktım. Aristidi Efendi çürük malları sürmek, sigortalı eşyayı vapur veya şimendiferde imha etmek usullerinden ve daha birçok hilelerden bahsediyor:

-Gençsin oğlum amma gözünü açarsan çabuk öğrenirsin... Becerebilirsen, bol komisyon alır iyi para kazanırsın, diyordu.” (s.104)

İffet'in fedakâr bir biçimde hırsız damgasını kabullenmesi ile toplumsal duyarlılık arasında çıkan çatışma sömürücü tiplerin ortaya çıkışına ivme kazandırır. Toplumsal normlardan sapan suçlular genel anlamda yalıtılırken öte yandan çıkarıcı kişiler kendi amaçlarına uygun paralelde bu suçluları kullanmak isterler. Aristidi Efendi'nin İffet'i yanında çalıştırmak istemesinin temel sebebi de bu durumdan kaynaklanır.

Toplumsal kabullerin gerektirdiği en yaygın davranış kalıbı düşen/hata yapan bir bireyin aynı düşüşü sürekli yaşayacağına olan inanç ve bu inanca dayalı olarak önyargılı yaklaşım sergilemektir. Bu nedenle romanda başkişi İffet'in işlemediği bir suç ile de olsa "hırsız" damgasını yemesi onun artık tüm yaşamında etkisini gösterir. Toplumsal önyargı genel anlamda bireylerin tutumlarında ötelenmiş olarak görülse de şüpheli davranışları ile suçlu konumundaki İffet'i sömürmek ve çıkarlarına alet etme isteği yer yer ortaya çıkar. İffet'in yine arkadaşı Celal aracılığıyla çalışmaya başladığı Hukuk-ı Millet adlı gazetenin patronu Sami Belig Bey'in İffet'i bir şantaj işinde kullanmak istemesi bu önyargının sonucudur.

Toplumsal önyargıların suçlu bireyler üzerindeki baskıcı tutumunun sömürü zihniyetine dönüşmesi eserde başkişi İffet merkez alınarak eleştirel olarak sunulur. Hukuk-ı Millet gazetesinin adı ile eşgüdümlü olarak milletin hakkını savunurken, toplumsal bir soyutlanmaya mahkûm edilen birey(ler)e karşı tutumunun sömürüye dayalı bir biçimde yansıtılır.

Anlatıda sömürünün farklı bir boyutu ise devrin şartları gereği ortaya çıkan vagon ticareti üzerinden işlenir. Vagon ticareti, Gizli El romanından sonra Damga romanında da işlenen bir konu olarak dikkati çeker. Fakat burada daha ironik bir eleştiri yapıldığı gözden kaçmaz. Celal'in avukatlığı bırakıp bu işlerde para kazanması normal bir vaka gibi gösterilir. Kahramanlar, yaptıkları bu işin haksız kazanç sağlamak olduğunu bilmekle birlikte devrin şartlarının kendilerini buna sürüklediğini dile getirmektedirler.

2.1.4.7.4.Başkaldırı:

Anlatıda çatışma unsurunu oluşturan meşrutiyet ve saltanat tartışmalarında başkişi İffet'in taraf olarak içinde yer aldığı bir durumdur. Babası Halis Paşa'nın saraya yakın biri olması ve ağabeyi Muzaffer'in de hünkâr yaveri olması dolayısıyla saltanat yönetiminin etkilerini hisseden İffet bu durumdan memnun olmadığını her fırsatta dile getirir. Saltanat yönetiminin baskıcı tutumunu aile ortamında fark eden İffet saltanatın kapalı anlayışına karşı sürekli bir başkaldırı havası içerisinde. *"Başkaldırma, ilkin insanın kendini onaylamasının da bir aracı olmaktadır. Haklı olma duygusundan kaynaklanan başkaldırma, olumsuz değerler yerine olumlu değerler koymaktadır."* (Gündoğan, 1997: 116) Anlatı başkişisi İffet de ailesinin etkisinin aksine, yaşanan

olumsuz değerlerin yerine olumlu değerler üretme peşindedir. Küçüklüğünden beri, kapalı ortamlardan ve bürokrasiden sıkılan İffet, özgürlüğe düşkün bir ruh yapısına sahiptir. İdadi yıllarında tanıdığı Celal ve arkadaşlarının da meşrutiyet taraftarı olmaları romanda çatışma unsurunu oluşturur.

Romanın ilk bölümünde, İffet ile ailesi -özellikle de babası ve ağabeyi- arasında saray adamı olmak ve olmamak fikirlerinin çatışma unsurunu oluşturduğu görülür. Çocukluk yıllarından itibaren paşa çocuğu olmaktan ziyade normal bir vatandaşın çocuğu gibi davranmak ve yaşamak isteyen İffet'in düşüncelerinin ilerleyen dönemlerde babası ve ağabeyi ile çatışması doğaldır. İdadide okurken Meşrutiyet yanlısı öğretmeni Vecdi Bey hakkında bilgi istendiği bölümde, çatışma ve dolayısıyla gerilim yükselir. İffet, babası Halis Paşa ile bu yüzden şiddetli bir tartışmaya girer.

“Paşa babam, imtihanlardan sonra beni, Muzaffer gibi hüsnkar yaveri yazdıracağını söylüyordu. Benim gözüm Mülkiyede, yahut hukuk mektebinde idi. Saray adamı olmaktan öğreniyordum. Mümkünse İstanbul'da vilayetlerden birinde çalışkan, namuslu bir memur hayatı geçirecektim.” (s.21)

Bu bölümde yine İffet'in ağabeyi Muzaffer'in hüsnkar yaveri olduğu gün eniştesinin; “- Bak, İffet, dedi, kardeşinden ibret al!.. Yaşın daha müsait... Gayret edersen, sen de onun gibi olursun...” cümlesine karşılık verdiği: “- Ben, böyle “mille” faydası dokunmayan şerefsiz işlere girmeyeceğim.” (s.30) cevabı ile meşrutiyet ve saltanat arasındaki çatışma, başkışının bireysel tercihi gösterir. Bir nevi meşrutiyet ile saltanatın çatıştığı dönemde dile getirilen bu fikirler, İffet ile ailesi arasındaki çatışmanın artmasına sebep olur.

Romanda kurgulanan bu çatışma ve başkaldırı izleği sadece aile içindeki fikir ayrılığını değil aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu içindeki fikir ayrılıklarını da gözler önüne sermektedir. Yazar, romanda işlediği aşk olgusu içinde göndermeler yaparak bireyler arası fikir çatışmalarının yeni oluşan toplumsal yapılanma içindeki önemini gözler önüne sermektedir. Romanlarında siyasal konuları asıl temayı destekleyici olgu olarak ele alan yazar, bu romanında da meşrutiyet yıllarında yaşanan görüş ayrılıklarını bireysel yönden ele alır. Nitekim aile içinde görülen bu meşrutiyet-saltanat çatışması devrin her alanında tesadüf edilen bir ikili düşüncenin yansımasıdır.

2.1.5. Dudaktan Kalbe

2.1.5.1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in ilk dönem romanlarından olan Dudaktan Kalbe romanının ilk baskısı, 1924 yılında İkbâl Kütüphanesi tarafından yapılır. Çalıkuşu romanının getirdiği ünün ardından bir aşk romanı olarak çıkış yapan bu eserde yazar, sıkıntılar içinde geçen bir dönemin ardından yakaladığı şöhret ile kadınlara ve aşka bakışı değişen Hüseyin Kenan'ın öyküsünü anlatır.

Yazarın kitap halinde yayınlanan dördüncü romanı olan Dudaktan Kalbe 2008 yılında İnkılâp Yayınları tarafından ilk baskısından yararlanılıp düzenlenerek otuzbirinci baskısı yapılır.

2.1.5.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Üç bölümden oluşan Dudaktan Kalbe romanı, karma anlatıcı bakış açısı ile yazılır. Romanın ilk iki bölümü, 3. tekil şahsın ağzından hâkim bakış açısıyla; son bölümü ise günlük şeklinde 1. tekil şahsın ağzından ben-anlatıcı bakış açısıyla sunulur.

Romanın başlangıcında verilen bir diyalogda hâkim bakış açısının kullanıldığı görülmektedir:

“Ev sahibi, yemek odasının terasa açılan kapısından misafirlerine seslendi:

(...) Yayvan bir koltuğun içinde yemek ağırlığı ve yol yorgunluğu ile uyuşup kalan Prens Vefik Paşa, üşene üşene gözlerini açtı, yorgun bir rica ile... ” (s.5)

İlk bölümdeki bu diyalog ile hâkim anlatıcı olayları, gösterme tekniğiyle okura nakleder. Hâkim anlatıcı, başkişi Hüseyin Kenan’ın karakter gelişimini okura göstermek amacıyla çocukluk dönemini ve Kenan’ın ünlü oluncaya kadarki yaşamını özetleme tekniğiyle sunar.

Romanın ikinci bölümünde ise Lâmia’nın nişanlısı Nazım’ın, Şükrü Bey’e yazdığı mektup ve hemen ardından Şükrü Bey’in Nazım’a yazdığı cevap niteliğindeki mektup yer alır. Bu mektuplar, kahramanların ağzından birinci tekil şahıs olarak aktarılır.

Romanın ikinci bölümünde, başkişi Kenan’dan çok Lâmia’nın yaşadıkları üzerinde durulur. Yine hâkim anlatıcının ağzından Lâmia’nın Kütahya’ya dayısının yanına gönderilişi ve orada başına gelen olaylar aktarılır. Hâkim anlatıcı, Lâmia ile ilgili olayları aktarırken de yine olayları dışarıdan gören bir konumda karşımıza çıkar:

“Lâmia bedbaht değildi.

İlk günlerde hayli üzülmüş, bu yeni hayata alışıncaya kadar çok sıkıntı çekmişti.”
(s.153)

Olayları üçüncü tekil şahıs ağzından aktaran hâkim anlatıcı, kahramanların ruh dünyalarını da yansıtacak kadar geniş ve sınırsız bir hâkimiyete sahiptir. Hâkim anlatıcı,

romanın vakasını, okura daha üstten ve dışardan anlatırken romanın üçüncü bölümünde, başkişi Hüseyin Kenan'ın tuttuğu günlük sayfalarını ortaya çıkararak sözü ona emanet eder. Bilinçli yapılan bu bakış açısı değişikliğinin amacı; olayların merkezindeki başkişinin iç dünyasında kendisiyle olan hesaplaşmasını okuyucuya daha etkili şekilde hissettirme arzusudur.

“Pancurlarım kapalı, odam gece gibi karanlıktı. Bir saatten beri piyanonun yanındaki koltuğun içinde uyuşup kalmıştım. Hiçbir şey düşünmüyorum, hiçbir şey hissetmiyordum. Odam gibi beynime ve kalbime de mazlum bir durgunluk çökmüştü.” (s.239)

Sınırsız imkânlarla sahip olan hâkim anlatıcı, roman vakasını belirli bir yönde kahramanların özellikle de başkişi Hüseyin Kenan'ın üzerine odakladıktan sonra kenara çekilir. Kenan'ın hem iç hesaplaşması hem de ikinci bölümdeki sadece ismen varoluşu, bu biçimsel geçişin göstergesi niteliğini taşır.

Doğal olarak romanın ilk iki bölümünde hâkim anlatıcı tarafından yapılan dış tasvirler ve kahramanların davranışları daha geniş bir çerçeveden sunulurken kahraman-anlatıcı devreye girdikten sonra onun kendi bakış açısı, gözlemleri ve ruh haline uygun olarak dar bir çerçeveye taşır.

2.1.5.3.Olay Örgüsü

Dudaktan Kalbe romanı, yazar tarafından üç kısma ayrılır. Birinci kısım XIX; ikinci kısım XXIV alt başlıktan oluşmaktadır. Üçüncü kısım ise Hüseyin Kenan'ın günlük şeklinde yazdığı fakat belirli bir tarihi sıra izlemeyen 22 alt bölümden oluşmaktadır.

Roman, başkişi Hüseyin Kenan'ın yaşamındaki değişim ve gelişim dikkate alınarak üç vaka halkasına ayrılabilir:

Birinci Bölüm:

- Münir Bey'in, misafirleri Vefik Paşa ve kızı prenses Cavidan'a yetiştirdiği üzümleri tanıttığı sırada Hüseyin Kenan'ın son dönemlerde meşhur olan “Şark Leyliyyeleri” adlı parçasının duyulması
- Münir Bey'in, Şark Leyliyyeleri bestekârı Hüseyin Kenan'ın Bozyaka'da olduğunu söyleyerek onu yemeğe davet etmesi

- Kenan'ın Şem'i Dedeyi ziyaret ettikten sonra annesi Melek Hanım ile sohbet etmesi
- Zamanda geriye dönülerek Melek Hanım'ın Nail Bey'le tanışıp evlenmelerinin aktarılması
- Nail'in ailesini daha iyi geçindirmek için hırsızlık yapması ve hapse düşmesi üzerine Melek Hanım'ın çocuklarıyla birlikte ağabeyi Saib Paşa'nın konağına yerleşmesi
- Melek Hanım'ın abisinin kocası hakkındaki imalı sözlerine karşı çocuklarını alarak Tilkilik'teki evine gitmesi
- Hüseyin Kenan'ın Şem'i Dede ile tanışması ve musikiye ilgi göstermesi
- Saib Paşa'nın isteği üzerine Münir Bey'in Kenan'ı İstanbul'a mühendis mektebine göndermesi
- Kenan'ın âşık olduğu Leyla'yı mutlu edemeyeceğini düşünerek ondan ayrılması
- Kenan'ın yaz tatiline döndüğünde Leyla'nın dayısının oğlu Cemil ile nişanlandığını görmesi
- Mühendis mektebini zorla bitirdiği yıllarda kemanını ilerletmesi ve İstanbul'da özel dersler vermesi
- Kenan'ın sınıf arkadaşı Cevat'ın teşviki ve annesinin bir dükkânını satarak verdiği parayla Paris'e gitmesi
- Avrupa'da dört yıl kalan Kenan'ın büyük bir virtüöz olarak İstanbul'a dönmesi ve şöhret olması
- Kenan'ın Münir Bey ile birlikte Prens Vefik ve Cavidan'ı göndermeye gitmesi ve burada gelecekte olacak nişanın ilk işaretlerinin görülmesi
- Bozyaka'da dayısı Saib Paşa'nın kendisine özel olarak hazırlattığı merasim odasında kalan Kenan'ın evli bir kadın olan Nimet ile gönül ilişkisinin ilerlemesi
- Nimet Hanım'ın Kenan'la görüşmesini çevreye karşı doğal göstermek amacıyla Lâmia'yı onunla tanıştırması
- Lâmia'nın Kenan ile Nimet arasındaki gizli ilişkiyi büyük bir aşk olarak gördüğü için bir sır olarak saklaması
- Lâmia'nın yeni bestesi üzerinde çalışan Hüseyin Kenan'ın musikisini yakından dinlemesi ve Kenan ile Lâmia arasında bir yakınlaşma başlaması

- Kenan'ın nişanlısı Cavidan Mısır'da iken İstanbul'da "Siyah Yıldızlar" adlı yeni eseri üzerinde çalışması
- Kenan'ın yaz aylarında yeniden Bozyaka'ya dönmesi ve Lâmia ile karşılaşması
- Lâmia'ya karşı yakınlık hisseden Kenan'ın Lâmia'yı öpmesi
- Lâmia'nın kendisine âşık olduğunu fark eden Kenan'ın bunun aşk olmadığını söylemesi
- Kenan'ın Lâmia'nın kendisine olan bağlılığını bir zaaf olarak hissetmesi üzerine onunla yalnız oldukları bir gece ilişkiye girmesi
- Kenan'ın pişman olarak Lâmia'ya evlilik teklif etmesi ve Lâmia'nın bu teklifi reddetmesi

İkinci Bölüm:

- Lâmia'nın, Kenan'dan bir çocuk beklemesine karşın çocuğun babasının adını bile bilmediği bir Kolbaşı olduğunu söylemesi
- Lâmia'nın, lekeli bir kız olduğu için Kütahya'daki dayısının yanına gönderilmesi
- Lâmia'nın lekeli olmasını fırsat bilen Kütahya'da amcasının damadı Rasih tarafından sürekli taciz edilmesi
- Mahmure'nin bir çavuşla olan ilişkisini Rasih'in öğrenmesinden korkması üzerine Lâmia'ya yalvarıp bu işi onun üzerine atması
- Rasih'in Lâmia evde tek kaldığı bir gün ona sarkıntılık etmesi üzerine Lâmia'nın nefs-i müdafaa ile eniştesini öldürmesi
- Lâmia'nın eniştesini öldürdükten sonra beraat etmesinin ardından kızı Mebrure ile dayısının tanıdığı bir eski İmam'ın evinde yaşamaya başlaması
- Lâmia'nın, Kütahya'ya gelirken tanıştıkları emekli subay Kemal Bey ile evlenmesi
- Binbaşı Kemal'in kızı Makbule ile iyi arkadaş olan Lâmia'nın tam bir ev kadını kimliğine bürünmesi
- Kemal Bey'in yeğeni Doktor Vedat Bey'in Kütahya'ya sürgün olarak gelmesi
- Vedat'ın bir sohbet sırasında Hüseyin Kenan'ı tanıdığını söylemesi
- Makbule'nin Doktor Vedat Bey'e âşık olduğunu Lâmia'ya söylemesi

- Büyük bir kaza geçirdiği haberiyle Vedat'ın evine giden Lâmia'nın, Vedat ile aynı odadayken soba gazından zehirlenmesi
- Kemal Bey'in Lâmia ve yeğeni Vedat'tan şüphelenmesi ve Lâmia'dan boşanması
- Vedat'ın kendi yüzünden gerçekleşen bu olay sonucunda Lâmia'ya evlilik teklif etmesi
- Lâmia'nın Vedat'ın evlilik teklifini reddederek İstanbul'a annesinin ihtiyar sütninesinin yanına gitmesi

İkinci bölümde Lâmia'nın yaşadığı sıkıntılar aktarıldıktan sonra üçüncü bölümde başkişi Hüseyin Kenan'ın günlük şeklinde yazdığı notlar başkişinin ağzından aktarılır:

Üçüncü Bölüm:

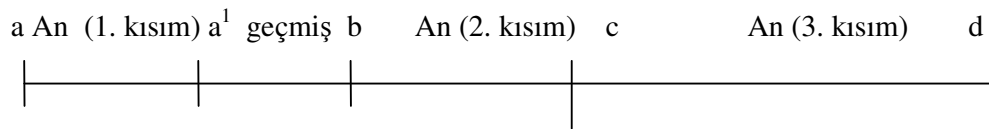
- Hüseyin Kenan'ın İstanbul'da yaşadığı dönemde müzik yaşamının durağanlaşması ve Bozyaka'daki günlerini hasretle anması
- Kenan'ın Cavidan ile olan evliliğinde aradığı mutluluğu bulamadığı için sorgulaması
- Kenan'ın durgunluğunu fark eden Cavidan'ın Bozyaka'ya gitmeyi teklif etmesi
- İzmir'e gidecek olan Kenan'ın annesinin ölümünü hatırlaması
- Lâmia'yı Bozyaka'da bulamayan Kenan'ın hayal kırıklığına uğraması
- Kenan'ın Lâmia'yı sevdiğini kendi kendine itiraf etmesi
- Cavidan'ın eski arkadaşlarından olan Namık Behçet Bey'in Cavidan'ı ziyaret etmek amacıyla Bozyaka'ya gelmesi
- Bozyaka'da umduğunu bulamayan Kenan'ın İstanbul'a dönmesi
- Kenan'ın İstanbul'a döndükten sonra Cavidan ile yapay bir ilişki içinde olduğunu fark etmesi ve ondan ayrılması
- Kenan'ın İstanbul'da eski arkadaşı Doktor Vedat ile karşılaşması ve Vedat'ın Lâmia ile yaşadıklarını Kenan'a anlatması
- Kenan'ın Lâmia ile buluşmak için mektup yazması ve üçüncü mektuptan sonra buluşmaları
- Kenan'ın Lâmia'yı sevdiğini söylemesi ve Lâmia'nın bunun sadece geçmişte yaşanmış bir gönül eğlencesi olduğunu söylemesi

- Vedat'ın Lâmia'yı tanıdığını bildiği için Lâmia ile evleneceklerini Kenan'a söylemesi
- Kenan'ın bir parkta oynayan kızı Mebrure'yi kendi bestesi olan bir ninniye söylerken görmesi
- Kenan'ın Seydişehir'de evli olan kızkardeşi Afife'yi ve annesi Melek Hanım'ın mezarını ziyaret etmesi
- Bu ziyaretten altı ay sonra bir gazetede Hüseyin Kenan'ın intihar ederek öldüğü haberinin yazılması

2.1.5.4.Zaman

Dudaktan Kalbe romanının vaka zamanı, ortalama altı buçuk yıllık bir süreci kapsar. Romanın başkişisi Hüseyin Kenan'ın başından geçen bir aşk macerası romanın temel izleği konumunda olduğu için vaka, başkişi Hüseyin Kenan ve onun âşık olduğu Lâmia'nın etrafında şekillenir.

Vaka zamanı, altı buçuk yıllık bir süreci kapsamasına karşın başkişi Hüseyin Kenan hakkında anlatıcı tarafından özetleme tekniğine başvurulmuş yapılan bilgilendirmede, kahramanın doğumundan önceki yıllarına dönülür. Hüseyin Kenan'ın annesi ve babasının evlendikleri zamana ait özet bilgi verildikten sonra kısaca onun çocukluğu ve otuz beş yaşlarındaki haline gelir Romandaki zaman akışı şimdi ve geçmiş olarak iki kategoride verilir.



Romanın ilk bölümünde geçmişten ana doğru bir geçiş söz konusudur. Grafikte zaman akışı a-b-c-d şeklinde sürer iken aradaki geçmiş a¹ olarak gösterilmiştir. Bu bölümde Kenan ve ailesiyle ilgili bilgiler zamanda geriye dönüş tekniği ile sunulur. “Zamanda geriye dönüşle ortaya çıkarılan çocukluk bilinci, dalgalar arasında tek tek görünen takımadalara benzer”(Jung,2001:69) Bu açıdan yazarın Kenan'ın “çocukluk bilincini” yansıttığı bölümlerde vaka akronik bir yapıda ilerler. Romanın giriş bölümünde, ünlü bir keman virtüözü olarak karşımıza çıkan Kenan'ın henüz doğmadan öncesine kadar annesi ve babasının evlendikleri zamana dair bilgiler aktarılır:

“Melek Hanım, ihtiyar bir yemiş tüccarının son çocuğuydu. Öteki kardeşleri erkek olduğu için babası onu hepsinden ziyade seviyordu. (...) Fakat ne çare ki, küçük kız; saf tecrübesiz gönlünü, babasının kâtiplerinden İstanbullu bir gence kaptırmıştı.” (s.19)

Bu açıklamalardan sonra Melek Hanım ile Nail Bey’in evlenmesi, onların aileleri tarafından dışlanmaları, Kenan ve Afife adlı çocuklarının olması, Nail’in hırsızlık suçuyla hapse düşmesi, Melek Hanım ve çocuklarının İzmir’deki ağabeyi Saib Paşa’nın yanına yerleşmeleri, Kenan’ın İstanbul’da mühendis mektebine gitmesi, Kütahya’da bir süre mühendislik yapması ve oradan Avrupa’ya gidişinin ardından ünlü bir keman virtüözü olarak geri dönüşü özetlenerek anlatılır. Bu özetlemeler yapılırken genelde kronolojik bir sıra izlenmişse de Kenan’ın çocukluğuyla ilgili bazı hatıralar dağınık bir şekilde akronik olarak sunulur:

“Çocukluğunun en acı hatıralarından biri de annesi ve kardeşiyle beraber dayısının konağından ayrıldığı güne aitti. O vakit on bir yaşındaydı.” (s.25)

Romanın asıl vakası bir yaz günü başlar. İlk bölümde karşımıza çıkan Münir Bey ve misafirleri Prens Vefik ve kızı Cavidan’ın Bozyaka’ya gelmeleri zamansal açıdan *“nihayet o yaz bu arzuyu yerine getirmeye fırsat bulmuş, bir miras işi için İstanbul’dan Mısır’a geçerken beş altı günlüğüne İzmir’e uğramıştı.” (s.9)* olarak belirtilir. Başkışı Hüseyin Kenan da aynı yaz aylarında oradadır ve olayların merkezindeki kişi olarak onunla Lâmia ile aynı günlerde tanışır. Romanın başlangıcını oluşturan “o yaz” ile Kenan-Lâmia aşkının/ilişkisinin başladığı yaz arasında bir yıllık bir süre vardır. Bu bir yıl sonraki yaz aylarına kadar geçen süreç özetleme tekniği ile verilir:

“Yaz, o sene erken gelmiş, bağ hayatı, mevsiminden evvel uyanmıştı. (...) Dokuz ay, sisler, yağmurlar içinde mağmum bir inzivaya gömülüp kalan kuleler birer birer tahta pencerelerini açıyor; etraflarını saran yeşillik kümelerinde gecelerin geç vakitlerine kadar yaldızlı ışıklar oynayıyordu. Lâmia, o kış İzmir’de pek sıkılmış, Bozyaka’ya gidecekleri zamanın günlerini küçük parmaklarında saya saya beklemişti.” (s.92)

Kenan ile Lâmia arasındaki aşkın başlamasıyla gelişen vakanın üzerinden, Hüseyin Kenan’ın günlüğüne kaydettiği ibarelerden beş yıllık bir süreyi takip edebiliyoruz. Bu süre Kenan’ın Lâmia’yı Bozyaka’da bir aşk oyuncağı olarak gördüğü yıllarla İstanbul’da yeniden onunla karşılaştığı zaman dilimini içerir: *“Bir mehtaplı yaz gecesinde uzak bir keman sesinden doğan bu genç kız sevdası beş sene sonra yine aynı*

sesler içinde sönmişti.” (s.328) Bu olayın ardından annesinin mezarını ve kardeşi Afife’yi ziyaret için Seydişehir’e giden Kenan’ın altı ay sonra gazetelerde intihar ettiği haberi yayınlanır. Böylece romanın asıl vakasının altı yıldan fazla bir süre devam ettiği anlaşılmaktadır.

Romanda sosyal zamana ait izler yok denecek kadar azdır. Fakat romanın vakasının anlatıldığı yıllar Meşrutiyet sonrası ve Cumhuriyet’in ilk yıllarıdır. Roman, konusu itibariyle bir aşk üzerine odaklandığı için vaka dışındaki yaşam yansıtılmaz.

Dudaktan Kalbe romanında zaman unsuru mekân unsuruyla birleşerek psikolojik bir boyutta da karşımıza çıkar. Özellikle romanın vakasının İzmir’de “üzüm/bağ mevsimi” ve bu mevsimde başlayan bir aşk hikâyesi üzerine kurgulanması dikkat çekicidir.

2.1.5.5.Mekân

2.1.5.5.1.Çevresel Mekân:

Dudaktan Kalbe romanındaki en önemli mekânlar: İzmir Bozyaka, Kütahya ve İstanbul’dur. Özellikle Bozyaka empresyonist bir tarzda gözlemlenerek yazılan bir mekan olarak dikkatlere sunulur. Bozyaka’nın özel mevkileri de ayrı ayrı betimlemelerle anlatılır. Kenan ile Şem’i Dede’nin birlikte musikiden bahsettikleri, Dede’nin ney çaldığı “Zeybek Pınarı” adlı mekân bunların en önemlileri arasında yer alır.

Bozyaka’da geçen çocukluk yıllarında mekânın onu içine alan büyümlü bir özelliğini fark eden Kenan yaşadıklarının tümünü Bozyaka ile ilintilendirir.

2.1.5.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.5.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Roman başkışisi Hüseyin Kenan’ın sıkıntı içersinde geçirdiği çocukluk döneminde yaşadığı Saib Paşa’nın konağı, kapalı/dar mekân özelliği gösterir. Babası Nail’i hapisanede ziyaret ettikten sonra geldikleri bu ev, onun dayısı tarafından her zaman küçümsendiği bir mekân olarak çocukluk hatıraları arasında kötü bir yer alır.

Kenan'ın çocukluk yıllarından aklında kalan ve babasını son kez gördükleri hapishane de kapalı dar mekân olarak dikkati çeker. Bu mekân, Kenan'ın zihninde her zaman kötü izler bırakmıştır:

“Kenan, ne vakit gözlerini kapasa, bu küçük taş odayı bütün teferruatıyla görürdü. Bütün eşyası, üstüne sarı bir battaniye atılmış kırık bir kerevet, bir testi, bir teneke lamba, boş bir gaz sandığı, bir de uttan ibaretti. (...) Babası; uzamış traşı, demir parmaklıklı küçük pencereden giren kirli ziya içinde sarı ve zayıf çehresiyle gaz sandığının kenarında oturuyor, udun telleriyle oynuyordu.” (s.23)

Kenan'ın ilerdeki yaşamını etkileyecek olan babası “demir parmaklıklı küçük pencereli küçük taş oda” içerisinde “uzamış traşı” ve “sarı ve zayıf çehresiyle” ile son görüşme anından anılarına sızarak kasvetli bir ortamın ruhunun derinliklerine işlemesinde etkili olur.

Mekân, geçmiş ile bugün arasında köprü görevi gören bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle başkişi Hüseyin Kenan'ın çocukluk yıllarından itibaren kendini içerisinde bulduğu Bozyaka bağları önemli bir konuma sahiptir. Babasının hapishanedeki son durumunu hatırlayan Kenan için dayısının konağı, o yıllarda yaşanması zor bir yer halini alır. Dayısının küçümsemeleri karşısında sürekli susan Kenan sadece kendisini dışarıdaki bağlara attığı zaman rahatlar.

Kenan'ın hayatında önemli bir yeri olan İstanbul, onun ruhunun diğer yarısının ortaya çıktığı dar/kapalı mekândır. Hayatın ezik yüzüyle mağlup bir halde yaşarken aniden ünlü bir müzisyen olan kahraman, hayatın galibi olmak için “ötekiler” gibi görünür. Kenan'ın yüzünde iğreti bir maske gibi duran bu durum, İstanbul'u onun yaşamında boğucu ve yapay bir mekân kılar:

“Pancurlarım kapalı, odam gece gibi karanlıktı. Bir saatten beri piyanonun yanındaki koltuğun içinde uyuşup kalmıştım. Hiçbir şey düşünmüyordum, hiçbir şey hissetmiyordum. Odam gibi beynime ve kalbime de mazlum bir durgunluk çökmüştü.” (s.239)

“Pancurları kapalı” odası ile gönlü arasında ilinti kuran başkişi, kendisine ait olmayan bir yapay yaşam kurgusu içindedir. Geçmişten gelen hayat galibi olmak hırsları ile elde ettiği yeni yaşamı onun yaratıcı müzisyen ruhunu da köreltir. “Kendini gerçekleştirdiği” Bozyaka'nın ardından İstanbul sosyetesinin içine girer ve geride bıraktığı yaşamı özler.

Kenan'ın içinde sürekli Bozyaka'ya doğru akan bir duygu vardır. İstanbul'da geçen her dakikası ruhundaki fırtınaları artırmakta; içindeki yaşama ve çalışma arzusunu yok etmektedir. İstanbul'da kendisi dışındaki yaşamın canlılığının farkında olan Kenan, kendi yaşamını Boğaziçi'nin Anadolu sahiliyle karşılaştırır ve benzerlikler bulur:

“Ne kadar birbirimize benziyorduk. Geçmiş günlerimi de tıpkı böyle görüyordum. Ya durgun, meyus, ümitsiz bir ölüm karanlığı ve hareketsizliği; yahut da müfrit bir teheyyüç, çılgın, sarhoş bir şenlik... Bunun ikisini aramış bulamamış başka insanlar gibi ruhuma sakin bir karar, mutedil bir saadet temin etmemiştim.”
(s.243-244)

Mekan ve insan arasındaki kaçınılmaz uyuşum ve dönüşüm halinin ruhsal çöküntü içindeki Kenan “*durgun, meyus, ümitsiz bir ölüm karanlığı ve hareketsizliği*” ile “*müfrit bir teheyyüç, çılgın, sarhoş bir şenlik*” arasında kalmış bir insanın ikilemlerini yaşar. Ruhsal anlamda “*mutedil bir saadet*” beklentisine karşılık bulamayan Hüseyin Kenan, kendisi olmak ile öteki olmak arasında sıkışmanın mekansal yansımasını kendisi ile özdeşleştirir.

Hayatını iki üç nokta arasında belirleyen kahraman, dingin bir yaşamın özlemini çeker. Onun ruhunu dingin kılacak mekân İstanbul'da, Kınalı Yapıncağın çocukluğunu geçirdiği “Paşabahçe” olur. Fakat yalnızca bir anlık düşüncenin ürünü olarak karşımıza çıkan bu mekândan ziyade, ruhunun daima kaçış yeri olarak gördüğü Bozyaka bağları, yaşamını yönlendiren mekân olarak romandaki en önemli yere sahiptir.

Dudaktan Kalbe romanının ikinci bölümünde, Lâmia'nın başkişi Kenan'dan daha fazla yer alması, onun yaşadığı mekânları da önemli hale getirir. Lâmia'nın Kenan'dan çocuk beklediğini gizleyerek kendini feda etmesinin ardından İzmir'de kalması doğru bulunmayarak Kütahya'daki büyük dayısı Rıza Bey'in yanına gönderilir. Bu mekân değişikliğiyle birlikte Lâmia'nın hayatı kararmaya başlar. Toplum tarafından damgalanan on altı yaşındaki genç kız için aslında bundan sonra yaşayacağı her mekân aynı anlamsal değeri taşır. Fakat yüreğindeki aşkıyla birlikte kendi kabuğuna çekilmek isteyen Lâmia, hem dışarıdaki toplumsal normlar hem de düştüğü durumlardan faydalanmak isteyenler tarafından baskı altına alınmak istenecek ve bu durum da onun için mekânın daralmasına sebep olacaktır. Bu dar mekân, “*Reşat Nuri'nin canlı, sıcak, azgın, bağnaz, duygulu kötücül yan kişilerinin oluşturduğu 'yaşayan taşra'dır. Tipik kasaba dünyasının bağnaz, acımasız, ikiyüzlü ahlâkı; namus perdesi ardında gizlenen*

azgın cinselliği karşısında onurlu ve dirençli. Lâmia, melodram labirentlerinde varolma savaşını acıyla ve özveriyle sürdürür.” (Altuğ, 2005: 22) Kütahya’da dayısının evinde kalan Lâmia için en büyük tehdit unsuru, dayısının kızı ile evli olan Rasih’tir. Onun düştüğü durumdan faydalanmak isteyen Rasih, Lâmia’nın yaşadığı mekânı her an daraltan unsur olarak karşımıza çıkar.

2.1.5.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Romanda, başkişi Hüseyin Kenan ve Lâmia’nın yaşadığı mekânlar, kahramanların ruh hallerini yansıtırçasına mekan-insan bağdaşımında sunulur. Bu bağlamda, hem başkişinin hem de Lâmia’nın hayatındaki en önemli mekân Bozyaka’dır. Saib Paşa’nın Bozyaka’daki bağ evinde Hüseyin Kenan için özel yapılmış bir “*merasim dairesi*” vardır ki bu mekân onun Lâmia ile ilişkisini belirler.

Hüseyin Kenan’ın ünlü bir keman virtüözü olduktan sonra yaşamını özelleştiren bu mekân, onun sığınağı gibidir. Özellikle de onun ünlü olmasını sağlayan “Şark Leyliyyeleri” adlı eserin bu mekânın çevresinden mülhem olması ve yaşamının kırılma noktalarını burada geçirmesi buraya ayrı bir özellik katmaktadır.

Bağdaki merasim evi, Kenan’ın hayatındaki izlerin/hatıraların birikimidir aynı zamanda. Çocukluğundaki hayat mağlubunun gençliğindeki hayat galibinin, dudaktan kalbe inen zehri yudumladığı yer de yine bu mekândır. Merasim evindeki odasını kendi yaşamıyla ilintilendiren Kenan, bu oda ile ilgili düşüncelerini şöyle anlatır:

“Odam gönlüme benziyor, ilerleyen yaşıma rağmen orada da daima böyle sessiz bir hayatın raşeleri var. Orada da böyle gözlerin renkli vehmi sanılacak kadar hafif şeyler mütemadiyen çırpınıyor, titriyor, bir gizli ateşte nazik kanatlarını yakıyor. Odam gönlüme benziyor.” (s.75)

Odası ile kendi gönlü arasında bağdaşım kuran başkişi Kenan, kendilik değerlerini duyumsadığı anlarda kullandığı bu ibarelerle merasim odasının içsel huzurunu dışa yansıtır. Yaşamındaki gizli hüznü ve ezikliğini paylaştığı bu oda, onun ruhsal anlamdaki yalnızlığını ve tereddütlerini simgeleyen bir mekândır.

Kenan’ın yaşam çizgisinde önemli yere sahip olan Bozyaka bağları ve İstanbul arasındaki çatışma, mekânın insan ruhundaki derin etkilerinin izlerini taşır. Geçmişindeki saf ve temiz günleri bıraktığı Bozyaka; onun yapay şöhret mekânı olan İstanbul’dan sıkıldığı anlarda kaçarak sığındığı büyük bir ruh iklimi gibidir. Bu nedenle

kendisi olma ve başkası olma yolunda tavırlar takındığı bu iki mekân, simgesel anlamda roman boyunca çatışma içindedir.

Bozyaka bağları, genel anlamda romanda geniş/açık mekân olarak kullanılmıştır. *“Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle çevresi ve bütün evren ile uyum içindedir.”* (Korkmaz, 2007: 411) Hüseyin Kenan’ın çocukluğundan itibaren özgürce koşup eğlenebildiği bu bağlar, onun ilerideki hayatında da etkisini gösterir. Öyle ki, Kenan, Cavidan ile evlenip İstanbul’a yerleştikten sonra ruhunda ve karakterinde farklı bir insan özelliği baş gösterir. Kendisini hayata karşı galip konuma getiren musikiyle bile uğraşamaz hale gelir. Fakat tekrar Bozyaka’nın bağlarına gittiğinde kendini yeniden bulmuş gibi olacaktır.

“Yol yorgunluğundan ve fazla tahassüsten bitap bir halde kemanı bıraktığı vakit karanlığa baktı: “Ah Bozyaka, dedi, çocukluğumun, ilk gençliğimin bütün emeli ve tahassüsümü buraya gömmüştüm... Bir gün onları bu kadar zenginleşmiş olarak geri vereceğini ümit eder miydim?” (s.100)

Bununla birlikte Lâmia ile yaşadığı ilişkinin ardından bu mekân daha büyük anlam kazanacaktır. Başlangıçta geçici bir yaz aşkı olarak gördüğü bu ilişki, zaman geçtikçe Bozyaka bağlarının mehtaplı gecelerinde başlayıp dudaktan kalbe doğru inen bir aşka dönüşür. Lâmia’nın aşkıyla birleşen Bozyaka, onun ölüme doğru yürüdüğü mekân olarak da dikkat çeker.

Dudaktan Kalbe romanında, mekân unsuru başkişi Kenan ve Lâmia’nın kendilik değerlerini kurguladıkları Bozyaka bağlarında genel anlamda açık ve geniş bir biçimde sunulurken, iki kahramanın da Bozyaka dışındaki yaşamlarında mekân kapalı ve dar bir biçimde sunulur.

2.1.5.6.Şahıs Kadrosu

2.1.5.6.1.Başkişi

Dudaktan Kalbe romanında başkişi, ünlü bir keman virtüözü olarak karşımıza çıkan Hüseyin Kenan’dır. Hayata mağlup başlayan Kenan’ın annesi Melek Hanım, babası Nail Bey ile evlenmek istediği zaman ailesi tarafından reddedilir. Çünkü Nail

Bey ailesine daha iyi bakabilmek için hırsızlık yapmış ve bunun neticesinde hapse girmiştir.

Hüseyin Kenan, çocukluğunun büyük bir bölümünü Bozyaka'daki Saib dayısının konağında annesi ve kızkardeşi ile birlikte bir sığıntı gibi geçirmiştir. Babası Nail Bey'in hırsızlığı ve müzisyenliğinin kötü tarafları dayısı tarafından ona sirayet ettirilir.

Kenan, anlatıcı tarafından sosyal sınıflar arasındaki geçişkenlik kurallarını bilmeden kendince yaşayan şaşkın bir karakter olarak çizilir. Çocukluk döneminde zor hayat şartları karşısında boynu bükük bir şekilde karşımıza çıkan Kenan, ilk gençlik yıllarında da bu tavrını devam ettirir:

“Mamañih, hala eski ürkek, uyuşuk, mütehayyil tabiatını bırakmamıştı. Mektepte de konakta olduğu gibi çocuklardan uzak kalıyor, yine o nazik, mahcup vakarıyla haşarı arsız arkadaşlarına kendini saydırıyordu. (...) çalışkan değildi, derslerine fazla merakı yoktu. Ev işlerinde annesine yardım eder, hatta onun örgülerine, gergeflerine biraz eli yatarı. Komşular onu, haşarıca bir kız olarak yetişen Afife'den ziyade kıza benzetirlerdi.” (s.28)

Yaşamındaki bu mahcup çocukluğun ardında, onun ruhundaki “babası gibi hayat mağlubu” olma psikoza yatmaktadır. Bununla birlikte mağrurdur ve üzerindeki büyük sorumluluğun bilinciyle, çocukluğunun getirdiği haklardan kendi isteğiyle feragat etmiştir.

Hüseyin Kenan'ın yaşam karşısında iki farklı tutumu/tavrı vardır. Bunlardan ilki çocukluk döneminde babasının günahlarını üstlenen durgun ama mağrur kişi, diğeri ise ünlü bir müzisyen olduktan sonra hayata karşı galip geldiğini düşünen neşeli, pervasız bir sonradan görme. Çocuk yaşlardaki mağrur kişiliğinin ardından ne olduğunun farkında olan ve sınırlarını aşmayan bir kişilik yapısıyla karşımıza çıkar. Bu anlamda, kendi yaşadığı sosyal tabakanın farkında olan Kenan, üst tabakadakilere de yük olmamak gayreti içindedir.

“Dünyada en çok öğrendiği insanlar, zengin ve mesut insanların etrafında yaşayan, onların saadetlerinin kırıntılarıyla bahtiyar olmaya çalışanlardı. (...) İnsan, kendini, halini bilmeli, elde edemeyeceği bir şeyi mümkünse istememeli, mümkün değilse bu arzuyu gönlünde gizlemeliydi.” (s.37)

Kendisini hayat karşısında mağlup gören Kenan'ın hayat felsefesi, daha sonraki dönemde ünlü bir keman virtüözü olmasıyla birlikte değişecektir. İçindeki “yaşanmamış şeyler” birdenbire saldırgan bir tavırla baskın çıkacak, görgüsüzce etrafa saldıracaktır. Bu saldırganlığın altında çocukluğundan gelen “bastırma” içgüdüğü yatmaktadır. Kenan'daki bu bastırma olgusunun temelinde *“toplum tarafından dışlanma korkusunu almak, her toplumun insanı toplum dışı bırakmak tehdidiyle istediği şekle sokabileceği ve insansallığından uzaklaştırabileceği türden çok karamsar bir görüş”* (Fromm, 2001: 134) söz konusudur. Nitekim Leyla'yı kendine layık görmeyen Kenan'ın *“hırsızın oğlu olması”* nedeniyle toplum tarafından dışlanacağı hissine kapılarak aşkını bastırma yoluna gitmesi de bunun bir göstergesidir. Bu anlamda, çocukluğundaki aşkı Leyla'yı *“elde edemeyeceği arzuları gönlünde gizleyerek”* büyüyen Kenan, Lâmia karşısında aşkın saflığını yıkarak şehvetin kollarına atılır. Bu durum, Kenan'ın bastırdığı aşk duygusunun ötelenerek cinsellikle yer değiştirmesini yansıtır.

“On beş yaşında iken ihtiyarlar gibi yorgundu. Şimdi otuz yaşından sonra on beş yaşındaki mektep çocukları gibi yeni tahassüslerle titremeye başlıyordu. Gördüğü takdir ve muhabbet ona eski mahcup, merdümgirizliğini yavaş yavaş kaybettirmişti.” (s.47)

Kenan'ın kişiliğindeki değişim, şöhretin hızla başını döndürmesinden kaynaklanır. Fakat onun kişiliğindeki bölünme, babasından miras aldığı “hayat mağlubu” sıfatının, çocukluk döneminin ertelenmesi ve yaşanmaması sebebiyledir. Şöhret sonrası hızlı bir aşk evrimi geçiren Kenan, yüreğindeki çocuğun saf yanlarını değil yaramaz yanlarını yaşar. Bu noktada Kenan, ünlü bir virtüöz olduktan sonra narsist bir kimliğe bürünür. Onun kişiliğinde Kernberg'in tarif ettiği narsistik özellikler bu şöhretle birlikte belirmeye başlar. *“Narsistik kişiliklerin başlıca özellikleri büyüklenmecilik, aşırı bencillik ve başka insanlardan hayranlık ve takdir elde etmeye çok hevesli olmalarına karşılık, başkalarına karşı çarpıcı bir ilgi ve eşduyum yokluğudur”* (Kernberg, 1996: 200). Kenan, küçüklüğünden gelen aşağılık kompleksini şöhretiyle birlikte narsizme dönüştürmüş ve çevresine karşı “eşduyum yokluğu” ile bakmaya başlamıştır.

Başkişi Hüseyin Kenan'ın karakterindeki ani değişim, onun yaşama karşı eğreti tutumunu derinden etkiler. İki arada kalan kahraman, ne çocukluğundaki olgun Kenan, ne de gençliğindeki çocuk Kenan'ı tam anlamıyla yaşayamaz. Bu nedenle ikisinden de mahrum kalarak, çözümü ölümün sonsuz sessizliğine kaçmakta bulur.

2.1.5.6.2. Norm Karakterler

Dudaktan Kalbe romanında en önemli norm karakter başkişi Hüseyin Kenan'ın yaşam dengesini alt üst eden ve yer yer ondan daha çok ön plana çıkan Lâmia'dır. Kenan'ın, Lâmia ile karşılaşması onun dudak ile kalp arasındaki çatışma içerisinde büyük bir erginlenme aşaması göstermesini sağlar.

Lâmia, romanın başlarında çocuk yaşıyla, silik bir karakter olarak karşımıza çıkar. Lâmia da Kenan gibi henüz çocuk yaşlarda hayata karşı mağlup durumdadır. Annesi ve kardeşi Fahir'in ölümünden sonra henüz on iki yaşındayken, şark vilayetlerinde kaymakamlık yapan babasına şefkatle bakan Lâmia, babasının bir kaza sonucu ölmesiyle hayatta neredeyse yalnız başına kalır. İzmir'deki dayısı Şükrü Bey'in evine yerleşen Lâmia, burada bir sığıntı gibi yaşamaktadır.

Romanda, Lâmia, başkişi Kenan'ın aşka bakışının dışavurum simgesi gibidir. Saf bir romantizmle, çocuk yaşta Kenan'a âşık olan Lâmia, onun tüm isteklerine boyun eğecek kadar kapalı gözlerle bilinmez bir maceranın içine atılır.

Hüseyin Kenan'dan hamile kalan ve bunu büyük bir sır olarak saklayan Lâmia romanda “dudak ve kalp” simgelerinden oluşan çatışmada “kalp” tarafında yer alır. Toplum tarafından damgalanmış Lâmia'nın yaşamı, Kenan'a olan aşkına karşı yaptığı fedakârlığın bedeli olarak karşımıza çıkar. Kalbindeki aşkı günden güne büyüten Lâmia, toplumun tüm olumsuz bakışlarına ve davranışlarına karşı mücadele etmekte kararlıdır. Kenan'ın sevgisini yüreğinin gizli köşelerinde saklarken, kendisine yapılan iyiliklere karşı da minnettar bir tavır sergiler.

Lâmia'nın roman içerisindeki en önemli konumu/görevi ise başkişi Hüseyin Kenan'ın, şöhret olduktan sonraki aşk anlayışını tersyüz etmektir. Bununla birlikte sadece Kenan'ın aşk anlayışını değil onun hayat karşısındaki tutumunu da sarsar.

Dudaktan Kalbe romanında, başkişi Hüseyin Kenan'ın yaşamını yönlendiren bir diğer norm karakter ise Şem'i Dede'dir. Rumelili bir göçmen olan Şem'i Dede “yarı meczup, fakat rint, ehli dil bir adamdır” (s.15) Onun, Kenan'ın yaşamındaki en önemli yeri ise musiki dolayısıyladır. Şem'i Dede, çok iyi ney çalmaktadır. Romanda, Kenan'ın yıllarca önce yitirdiği babasının konumunda görünen Şem'i Dede, baba şefkatinden mahrum bir çocukluk geçiren başkişiyi bu noktada bütünlemekte ve Kenan'ı bir evlat gibi görmektedir:

“Kenan, hayatında ilk defa bir arkadaş bulmuştu. (...) Şem’i Dede, Kenan’ın ruhundaki ağır, mağmum ciddiyeti çok iyi anlamış onu evlat gibi, hatta yaşlı başlı bir arkadaş gibi sevmiştir.” (s.30)

Şem’i Dede, Kenan’ın ruhundaki musiki aşkını babasının mirasıyla birleştirir. Kenan’daki musiki istidadını keşfeden Dede, ona ney ile parça çalmadan önce mutlaka güftesini okuyup manasını açıklar. Musikiyi insanın ruhundaki gizli yanlarıyla birleştiren Şem’i Dede, Kenan’a Mesut Bey adındaki eski bir reji kâtibinden keman dersi aldırarak hayat yönünün değişmesine vesile olur.

2.1.5.6.3.Kart Karakterler

Dudaktan Kalbe romanında, başkişi Kenan’ın roman boyunca yanında görülen tekdüze/klişe tiplerden dayısı Saib Paşa, Münir Bey, Prens Vefik Paşa ve kızı Cavidan; Lâmia’nın Kütahya’da kaldığı yıllarda karşımıza çıkan Rıza Bey ve damadı Rasih efendi, Binbaşı Kemal ve kızı Makbule ile Doktor Vedat kart karakterlerdir.

Romanın ilk bölümünden son ana kadar canlılığını ve hayata bakışını değiştirmeyen Kenan’ın dayısı Saib Paşa, İzmir’de belediye başkanlığı için sürekli çırpınan, gösteriş meraklısı bir adamdır. Kenan’ın çocukluğunda onu sürekli hakir gören Paşa, ünlü bir keman virtüözü olmasının ardından aniden ona karşı tavırlarını değiştirir. Romanda Saib Paşa’nın fiziksel özelliklerinden çok karakter yapısına dair özelliklerinden bahsedilir. Onun dünyadaki mekân ve ikbal hırsı üzerinde ise özellikle durulur: “Bu adamda sönmez bir ikbal hırsı, müfrit bir azamet deliliği vardı.” (s.24)

Saib Paşa, roman boyunca genel anlamda çıkar ilişkilerini gözetten bir karakter olarak çizilir.

Romandaki bir diğer önemli kart karakter ise Cavidan’dır. Prens Vefik’in kızı olan Cavidan, babasıyla sürekli ülkeden ülkeye dolaşan, yüksek sosyetenin gereklerini yerine getiren bir tiptir.

“Prenses Cavidan, esaslı bir tahsil ve terbiye görmemiştir. O da babası gibi mutasallıftı; o da sanatı kıymetli bir süs gibi kullanıyordu. Fakat güzel çehresi gibi zengin, göz aldatıcı bir zekası vardı. Mecmualardan, edebiyat kitaplarından, sanat mahfillerinin dedikodularının toplanmış köksüz fakat süslü, renkli fikirlerini oldukça iyi idare ediyor, babası gibi, nutka başlar başlamaz foyasını meydana veriyordu.” (s.9)

Süslü bir biblo gibi tasavvur edilen ve kişileştirilen Cavidan'ın, Kenan ile evlenme sebebi de yüksek şöhret tutkusundandır. Kenan ile aralarındaki ilişkinin boyutu da sadece fiziksel güzelliğin ve sosyal şartların zorlamasından kaynaklanmaktadır. Romanda boyutsuz bir karakter olarak karşımıza çıkan Cavidan, Kenan'ın “maskelenmiş yüzünün” sosyete karşısındaki tutumunu da sembolize etmektedir.

Romanda Kenan'ın çevresinde bulunan Saib Paşa ve Cavidan'ın yanı sıra onlar kadar ön plana çıkmamakla birlikte Münir Bey ve Prens Vefik de kart karakterler grubunda yer alırlar. Prens Vefik, Cavidan'ın babasıdır. O da Münir Bey gibi ailesi tarafından Paris'e gönderilmiş orada bir süre kaldıktan sonra İstanbul'da Münir Bey ile Şûara-yı Devlet Azalığı yapmış ve nihayet sefaret müsteşarlığı göreviyle birçok seneler Londra'da bulunmuştur. Ömrünün çoğunu kızıyla birlikte seyahatlerde geçiren Prens Vefik Bey, *“kibar, centilmen, biraz seyahate meyilli bir adamdı. Büyük emellere, büyük fikirlere bağlanmaya ruhu müsait değildi. Kendisini bir vazife esiri olamayacak kadar geniş fikirli, bir hayat-ı intizamı kabul edemeyecek kadar sanatkâr ruhlu zannederdi.”* (s.8)

Münir Bey, İzmir Bozyaka'da Kenan'ın dayısı Saib Paşa'nın bağ komşusudur. On senelik bir zamandır bağlarına çekilen Münir Bey, kendisini üzüm yetiştiriciliğine adamıştır. Rintmeşrep, sade ve makul bir adam olan Münir Bey, Kenan'ın mühendislik mektebine kaydolması ve Cavidan ile tanışıp evlenmesinde de etkin rol oynar.

Romanın ikinci bölümünde karşımıza çıkan Binbaşı Kemal ve kızı Makbule de Lâmia'nın hayatını doğrudan, Kenan'ın hayatını ise dolaylı yönlerden etkileyen kart karakterlerdir. Emekli bir asker olan Binbaşı Kemal, aynı trenle Kütahya'ya yolculuk yaptığı Lâmia'yı başlangıçta damgalı bir dul olarak görmesine rağmen daha sonraki vakalar neticesinde onunla evlenir. Kemal Bey, Lâmia'ya ilk evlilik günlerinde sevgi ve sadakatle yaklaşmıştır. Kemal Bey'in kızı Makbule ise on altı on yedi yaşlarında, sevimli fakat geveze bir kızdır. Kütahya'da bir dönem Lâmia'nın yegâne arkadaşı gibidir.

Lâmia ile Kenan'ın ortak arkadaşları Doktor Vedat ise Binbaşı Kemal Bey'in yeğenidir. Lâmia'nın Kemal Bey ile evli olduğu sıralarda sürgün olarak Kütahya'ya gelmiştir. Doktor Vedat neşeli, hayatla barışık, makam sahiplerine karşı pervasız bir kişiliğe sahiptir. Vedat aslında romanda Kenan ile Lâmia arasında bir köprü vazifesi görmektedir.

2.1.5.6.4.Fon Karakterler

Dudaktan Kalbe romanı, başkişi Kenan ve Lâmia çevresinde zaman ve mekân bakımından dinamik bir süreçte kurgulandığı için fon karakterlerin sayısı da bir hayli fazladır.

Hüseyin Kenan'ın İzmir Bozyaka'daki çevresi, Lâmia'nın Kütahya'daki çevresi ve bu iki kahramanın İstanbul'daki çevreleri fon karakterleri oluşturmaktadır. Hüseyin Kenan'ın annesi Melek Hanım, babası Nail Bey ve kız kardeşi Afife bu karakterlerin başında gelir. Kenan'ın babası Nail Bey, İzmir'de Selahattin Bey'in yanında kâtiplik yaparken Melek Hanım ile tanışır ve evlenirler. Nail Bey, ailesini daha iyi geçindirebilmek için hırsızlık yapar ve hapse düşer. Kenan'ın annesi Melek Hanım ise Selahattin Efendi'nin son çocuğudur. Adı ile müsemma olan Melek Hanım hayatını çocuklarının saadetine adanmıştır. Özellikle de Kenan'ın Avrupa'ya gitmesi konusunda Melek Hanım'ın çok büyük desteği olur. Kenan'ın kız kardeşi Afife ise Seydişehir'de bir tüccarın oğlu ile evlidir

Kenan'ın Bozyaka'da geçen çocukluğu sırasında âşık olduğu Leyla, onun yaşanmamış çocukluk ve ilk gençlik yıllarının simgesi olarak karşımıza çıkar. Yine bu yıllarda Saib Paşa'nın konağında kaldığı dönemde görülen Saib Paşa'nın iki oğlu Cemil ve Sadi de fon karakterlerdir.

Kenan'ın çocukluk yıllarında evlerinin yakınlarındaki eski bir tekkede dinlemeye gittiği udî emekli binbaşı; musiki hocalığı yaptığı mekteplerdeki müdürler, okul arkadaşı olan ve Kenan'ın Avrupa'ya gitmesini sağlayan arkadaşı Cevat, Kütahya'da yol mühendisliği yaptığı sıralarda tanıdığı arkadaşları ve mutasarrıf, İzmir'de bir gece vapurdan indiği sırada kendi bestesini çalan ihtiyar dilenci, Kenan'ın çevresindeki olayların genişlemesini sağlayan fon karakterlerdir.

Şükrü Bey ve onun eşi Meftune Hanım; henüz hiç yüzünü görmediği nişanlısı Nazım Bey ise Lâmia'nın çevresindeki ilk fon karakterler olarak dikkat çekerler. Lâmia'nın başına gelen olaydan sonra damgalanmasını fırsat bilen Namık Bey de bu grupta yer alır.

Lâmia'nın Kütahya'daki dayısı Rıza Bey eşi Huriye Hanım, kızı Mahmure ve onun kocası Rasih de romanın Lâmia cephesinden boyut kazanmasını sağlayan

karakterler olarak dikkat çekerler. Kenan ile Lâmia'nın çocukları Mebrure de fon karakterdir. Bunlardan başka Cavidan'ın eski aşığı Namık Behçet Bey, Lâmia'ya mahkeme sonrası sahip çıkan Hakkı Efendi ve ailesi de fon karakterler grubunda yer alır.

2.1.5.7. İzleksek Kurgu

Dudaktan Kalbe romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Lâmia Şemi Dede Melek Hanım Leyla Doktor Vedat	Kenan Cavidan Saib Paşa Nimet Hanım
Kavramlar Düzeyinde	Aşk Kendisi olma Masumiyet Fedâkârlık Sevgi Sadakat	Şehvet Yabancılaşma Ahlâki yozlaşma/sömürü Çıkar Şöhret Narsisizm Kaçış
Simgeler Düzeyinde	Kalp Kıvalı Yapıncak Bozyaka Siyah Yıldızlar Günlük (Ruzname)	Dudak Musiki İstanbul Merasim Odası İntihar

2.1.5.7.1. Aşk:

Klasik anlamda bir aşk hikâyesini konu alan romanda, başkişi Kenan ile Lâmia arasındaki “aşk” ve “aşk anlayışı” farkının çatışması ön plandadır. Romanın başkişisi Hüseyin Kenan, yaşanmamış çocukluğun ve çocukluk aşkının yüreğindeki anlamını yitirmesinin ardından aşkını kalpte değil dudaklarda yani bedende arar. Lâmia ise aşkı çocuk yaşta itibaren kalbinin derinliklerinde hisseder.

Romanda kavramlar düzeyindeki çatışmanın temelinde aşk vardır. Aşkın saf hali ile şehvet arasındaki o kaçınılmaz çatışma, romanın başkişisi Kenan ile Lâmia

arasındaki yaşam biçimine yansımış halde karşımıza çıkar. Kenan'ın aşk anlayışı onun yaşanmamış bir çocukluk devresinin ardında gizlenen/ötelenen duygularının baskısı altında gelişir. Çocukluğunda “hayat mağlubu” sıfatıyla kendisine layık göremediği doğal bir duygu olan aşk, otuzlu yaşlarda “hayat galibi” sıfatını kazandıktan sonra kimlik değiştirerek şehvet elbisesi altında Kenan'ın yaşamını alt üst eder:

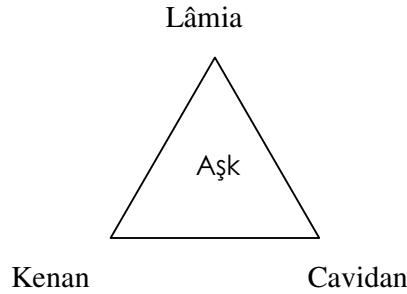
“Kenan, karasevdasının bütün çulgnlıklarına rağmen Leyla'yı bırakmış, ağlaya ağlaya oradan kaçmıştı. Bu izzetinefis sahibi büyük adam fedakârlığını yaptığı vakit on yedi yaşında çocuktan başka bir şey değildi.” (s.36)

Çocukluğundaki “ulaşamayacağı hedeflerden kaçmayı” yaşam felsefesi haline getiren Kenan'ın büyük fedakârlığı, onun daha sonraki yaşamında karşısına yaşanmamış duyguların saldırısı ve sonradan görmeliği olarak çıkacaktır. Çünkü Kenan, dış dünya tarafından onaylanmayacak aşkını bastırma yoluna giderek kendi iç dünyasında, aşk olgusunun olmadığı düşüncesiyle yeni bir benlik kazanma çabası içine girmiştir. *“Kendilik ile iç nesneler dünyası (bütünleşmiş nesne temsilleri) arasındaki normal ilişki tehdit edildiğinde ve kendiliğin iç nesneler tarafından içsel olarak terk edilmesi denilebilecek bir durum ya da nesnelerin yitirilmesi durumu meydana geldiğinde acı verici ve rahatsız edici nitelikte patolojik öznel deneyimler gerçekleşir.” (Kernberg 1999:187)* Aşkın yaşan(a)madan terk edilmesiyle/ yitirilmesiyle ortaya çıkan bu “öznel deneyim”in etkisi ve aşkın biçiminin şehvete dönüşmesi, Kenan'ın Lâmia ile arasındaki duygusal bağın niteliğini de sarsıntıya uğratar. Nitekim Kenan'ın hayat galibi olduğunu zannettiği ünlü bir keman virtüözü olduğu dönemlerdeki aşk anlayışı, bedensel değerlere bürünür. Kenan, aşkı artık kalpte değil dudaklarda aramaya başlar:

“Kenan, onun yeşil gözlerinin iki iri yaş damlasıyla bulandığını gördü, rüyasında ağlayan çocuklar gibi sönük bir sesle: “yapmayın Kenan Bey, yazık bana!” dediğini işitti. Buna rağmen onu daha kuvvetle kollarında sıktı, tekrar tekrar dudaklarından öptü.” (s.109)

Aşk ile şehvet arasındaki bu çatışma, Kenan'ın “arsız bir sonradan görme” oluşuyla yakından ilintilidir. Kenan'ın iki ayrı duygu arasındaki gel-git dönemlerine tesadüf eden Lâmia'yı sevme süreci, onu yitirmesiyle trajik bir kimliğe bürünür. Aşkın, Kenan'ın dünyasındaki şekil değişikliği, romanda doğallık ve yapaylık çatışmasının oluşmasını sağlar. Aşkın doğallığı ile yapaylığı başkişinin yaşadığı dönemlere bağlı olarak değişkenlik gösterir. Oysa *“aşk ne bir tüketim biçimine indirgenebilir ne de karışıklık kurduğu ‘kutsal’ bir kösnüllüğe; bireyin kendisine, özgür yaratımına zevkine,*

mutluluğuna dönüşüdür.” (Touraine, 2002: 88) Bu bilişten uzaklaşmış olan Kenan, çocukluğunda Leyla’ya karşı duyduğu saf aşkı, fedakârane bir biçimde kalbine gömer. Yaşamın doğal değerleri yerine sonradan kazanılan şöhretin baş döndürücülüğü ile alışık olmadığı yüksek sosyete tabakasında yapmacık tavırlar sergileyen, yaşadığı ikileme rağmen bu hayatı bir süre devam ettirir. Çünkü Kenan, *“kendi içinde, onu düşmeye kışkırtabilecek ya da uçsuz bucaksız yükseklikleri keşfetmeye özendirecek bir uçurumun varlığından”* (Lukacs,2003:40) tam olarak haberli değildir.



Kenan: Fiziksel cinsellik boyutlu aşk algısı (Dudak)

Cavidan: toplumsal sınıf ve ekonomik anlamda aşk algısı (Meta)

Lâmia: Tinsel boyutlu aşk algısı (Kalp)

Kenan’ın yaşam karşısındaki tavrının değişimi, ünlü bir keman virtüözü olarak çevresi tarafından önemsenmesi ile başlar. Kendisini başkaları tarafından “önemli” hissetme farkındalığı aslında, çocukluğunda başkaları tarafından önemsenmeme/fark edilmeme psikolojisinin tersi biçiminde ortaya çıkar. Yaşama tutunma noktaları farklı olan, Kenan, Lâmia ve Cavidan’ı buluşturan aşk, yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi algı farklarından doğar. Romanın başkişisi Kenan’ın aşkın saf hali ile gösteriş/meta hali arasındaki kararsızlığı –bedensel hazlarına esir olan bir erkek olması dışında- yaşama ve insanlara karşı çocukluğundan beri biriktirdiği öfkenin dışavurumudur. Bu dışavurum sonucu Lâmia’nın saf aşkını kirleten Kenan, “gösteriş” için taktığı maskenin de farkına varır.

Cavidan’ın Kenan’dan beklediği ise yeniden güzel besteler yaparak hep meşhur bir sanatkar kalmasıdır. Karşılıklı gösteriş ve çıkar ilişkisine dayalı olan bu aşk anlayışı iki tarafın da beklentilere karşılık vermemesi sonucu yıkıma uğrar. Kenan ve Cavidan tarafından ötelenen Lâmia’nın aşkı algılayış biçimi, böylelikle yükselen ve aranan değer halini alır. Kenan’ın maskesini çıkararak öfkesini tamamen boşalttıktan sona algıladığı

ve hedeflediği aşk değeri erişilemez konuma geçer. Ancak artık Lâmia, Kenan’a olan aşkını “değersizleştirme” yoluna gitmiştir. Bunun temelinde ise “düş kırıklığı tepkileri olarak rasyonelleştirilen değersizleştirme”nin (Kernberg 1999:238) etkisi söz konusudur.

Romandaki entrik kurguyu sağlayan en önemli çatışma simgeler düzlemindeki dudak ve kalp çatışmasıdır. Sevginin dudaklarda mı kalplerde mi yaşanması gerektiği çatışması üzerine kurgulanan romanda başkişi Kenan ve Lâmia’nın yaşadıkları gönül ilişkisi bu çatışmanın merkezini oluşturur. Kenan’ın sevgisini kalbine gömdüğü bir çocukluk döneminin ardından daha çok şehvi duygulara yöneldiği görülür. Şöhretin de etkisiyle sevgiyi artık dudaklarda arayan başkişi, kalpten gelen hislere kendini kapamıştır. Kenan, Lâmia ile tanıştıkları anda onunla yaşadığı ilişkiyi bir gönül macerası olarak nitelendirir. Lâmia’ya aşk hakkında bilgece sözler söylerken kalp ile dudaklar arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

“- Sevdayı size kalpte doğup ölen bir şey diye öğretiyorlar Kınalı Yapıncak... Ne fena, ne yanlış bir fikir... Sevdanın kalple hiçbir alakası yok... Seveda, yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça saadet olur... Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan vermemeli... Ben çiçeklere “toprağın sevdası” derim Kınalı Yapıncak... Onlar da toprağın dudağında birer buse olarak açılıp sönüyorlar... Hangisi toprağın kalbine girmeyi düşünüyor?” (s.117)

Bastırılmış aşk duygusunu, yaşamının “mağlup” olarak nitelendirdiği bölümünde bilinçaltına iten Kenan’ın bu sözleri, geçmiş yaşam birikiminin intikamı niteliğindedir. Aşkın kalpte yaşandığını henüz çocuk yaşta fark etmesine rağmen içinde bulunduğu toplumsal baskının neticesinde onu yaşayamayan başkişi, geçmişindeki aşk kazanımını şimdiye farklı boyutta taşır. Bir anlamda aşkın öznesi konumundayken nesnesi konumuna geçer. Kalp ile dudak arasındaki aşk çatışması, Kenan’ın yaşamındaki dönüşümü ve onun yaşama bakışı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Simgesel anlamda dudaklar tensel aşkı, kalp ise duygusal bağlanmayı çağrıştırmaktadır. Yalnız ve ötelenmiş bir çocukluk dönemini, içindeki nefretleri biriktirerek erteleyen kahramanın ani ve hızlı bir şöhret travması sırasında topluma karşı içinde biriktirdiği nefreti dışavurumu ve aşkın dönüşümü bununla ilintilidir. Bu anlamda Kenan, umutsuzluğunun/uyumsuzluğunun farkında olmayan bir insan olarak karşımıza çıkar. Kierkegard’ın ifadesiyle “*umutsuz insan yalnızca hayali şatolar yapar ve her zaman yel değirmenlerine yakalanır*” (Kierkegaard, 2007: 82). Nitekim Kenan da yapaylığın

içinde dokunduğu her şeyin yerle bir olduğunu görerek, hayali bir benlik kurduğunun bilincine varır.

2.1.5.7.2.Yabancılaşma:

Dudaktan Kalbe romanında başkişi Hüseyin Kenan'ın yalıtık ve sindirilmiş bir çocukluk döneminin ardından gizli bir intikam şekline bürünen ve şöhret olduktan sonra ortaya çıkan bir yabancılaşma izleği söz konusudur. Bir “hırsızın oğlu” olarak çevresine karşı daima sürekli bir eziklik hisseden başkişi, doğal bir yaşam çizgisinden kopuş süreci içerisine girer. *“Bireyin ‘iç dünyası’ kendine özgü bir çerçeve içine kapanmaktadır; söz konusu çerçeve birey tarafından (nesnel, özgür amaçlar ve niyetlerle belirlenmiş dünya olarak) yaşananla bu ‘yaşantılar dünyası’nın öte yanında bulunan nesnel dünya, zorunluluklar dünyası arasındaki sınırın bir belirtisidir.”* (Davidov, 1997: 113) Hüseyin Kenan, çocukluk yıllarında iç dünyası ile nesnel dünya arasındaki farklılığın sınırlarını büyük bir içe çekilme ve “kendisi” olamama ya da çocukluğunu yaşayamama biçiminde belirler. Böylece, doğal bir gelişim sürecinden kopan başkişi yapay bir davranış biçimi sergiler.

Yabancılaşma izleğinin arka planında varolan doğallık ve yapaylık çatışması, Kenan'ın şöhret merdivenlerini hızla tırmandığı dönemlerde daha çok ön plana çıkar. Ünlü bir keman virtüözü olan Kenan'ı, daha önceleri bu çocuk adam olmaz diyen dayısı Saib Paşa, ardından Bozyaka'dakiler ve Prens Vefik ve kızı Cavidan doğal ortamından alarak yapay ve zorlama bir çevrenin içine yerleştirirler. Kenan kendi isteği ile seçtiği bu yaşam tarzındaki yapaylığı şöyle tasvir eder:

“Sonra, yeni hayatım, senelerce uzaktan hasretini çektiğim kibar, yüksek, debdebeli hayat.. İlk zamanlarda gülünç bir hareketle kendimi bu âlemin içine atmıştım. Ezberlenmiş zarafetler, soğuk merasim, his ve fikir sahtekârlıkları, riyakârlığı, tasallüf; hulasa, bütün bu iğrenç şeyler arasında manken gibi, kukla gibi yaşamaktan zevk alıyordum. “Ben, artık sakın, münzevi bir çoban ömrü yaşamak istiyorum,” demeye hakkım var mı?” (s.253)

Kenan'ın bir *“manken ya da bir kukla gibi yaşadığı”* şöhret hayatı, onu kendinden uzaklaştırıp başka birisi olmaya doğru götürür. Kendilik değerlerine yabancılaşarak çocukluğunun bastırılmış duygularını tatmin etmek isteyen başkişi, bu yapay durumun kendi üzerindeki iğretiliğini geç fark eder. Fark ediş süreci ile yapay ve kendine ait olmayan yaşamdan nefret ederek *“münzevi bir çoban ömrü”* yaşamayı özler. Bu tezat

durum, Kenan'ın olduğu ile olmak istediği durum arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır.

Şöhret'in baş döndüren ve göz kamaştıran büyüü altında “hayat mağlubu” sıfatından kurtulduğunu zanneden Kenan, daha ağır bir mağlubiyet alır. Kenan'ın hayatına şöhretle birlikte giren kişilerin taşıdığı değerler, ahlâki yozlaşmanın boyutlarını da göstermektedir. Çıkar ilişkileri içinde yaşayan belirli bir sosyal sınıfın değer yargılarının yapaylığı karşısında Lâmia'nın da içinde bulunduğu sınıfın samimi ve doğal davranışları, yüceltilir.

Kenan'ın arada kalmışlığını ifade eden simge değer ise günlük'tür. Romanın üçüncü bölümünde Kenan'ın hayat karşısında düştüğü yanılgıyı kendine itiraf ettiği günlüğü, pişmanlığının simgesidir. Bu itirafın ve arada kalmışlığın güçlüğünü derin bir ıstırapla duyar.

“İki buçuk sene manasızlıklar içinde, kuklalık ettiğim yetişmiyormuş gibi bu geceyi kendi kalbimle yalnız kaldığım bu tek geceyi de böyle ziyan etmek doğru değil... Benim dertleşmeye, kalbimi bütün çıplaklığıyla göstermeye ihtiyacım var... Bu iki buçuk sene içinde bu kadar insan tanıdım... Yüzlerce dostum var. Bunların içinde mesela bir biçare Şem'i Dede kadar beni anlayacak kimsem yok. ‘Şu halde bu mektubu kendi kendime yazayım,’ dedim.” (s.248-249)

Yaşamındaki duygusal anlamdaki değer yitiminin farkına varan başkişi Hüseyin Kenan, günlüğe yazdığı satırlarla, “sahte değerler uğruna kendisini kendisi kılan her şey”i (Altuğ, 2005: 23) itiraf eder. Bu itiraf, Kenan için bir tür katharsis (arınma) olarak algılsa da o kaçınılmaz son intihara doğru sürüklenir. Günlük, Kenan'ın bilinci ile bilinçaltı çatışmalarını ifşa etmesi bakımından önemli bir simge değerdir. Aşkın boyutunu duygusal ve tensel anlamda sosyal statünün gereklerine uyduran bilinci ile ezilmiş çocukluk döneminin baskıladığı bilinçaltının sürekli çatışması, Kenan'ın Lâmia ile yaşadığı ilişkinin biçimlenmesini sağlar. Aşkın doğal halini yani olması gerekeni sonradan fark eden kahraman için yıkım, kaçınılmaz bir hal alacak ve bu yıkımın onun ruhundaki yansılarını da günlükte ortaya çıkar.

2.1.5.7.3.Sömürü:

Sömürü izleği anlatıda başkişi Hüseyin Kenan'ın kendi oluş sürecinden koparak yabancılaştığı ve aşkı ruhsal anlamı dışına çıkararak fiziksel bir şehvete dönüştürmesi

ile sergilenir. Sömürücü yönlenme karakterinin özelliklerini taşıyan Kenan, “aşk ve duygu alanında el koyma ve çalmaya eğilim gösterir.” (Fromm,2000: 71) Çocukluk yıllarında kendisinde sevme hakkını dahi bulamayan başkişi şöhretli bir keman sanatçısı olduktan sonra kadınları kendi çıkarları uğruna cinsel bir sömürü aracı olarak kullanmaktan çekinmez. Bu bağlamda Bozyaka’ya ünlü olduktan sonra geldiği ilk günlerde evli bir kadın olan Nimet Hanım ile olan ilişkisi Kenan’ın aşktan ve sevgiden ziyade bedensel anlamdaki yakınlaşmalardan haz aldığını kanıtlar.

“- Kimbilir... Belki mesela zorla sizi öperim diye...

Bu beklenilmez bir küstahlıktı. Genç kadın, kıpkırmızı kesildi. Hiddetle:

-Kenan Bey rica ederim, dedi.

Genç adam korkmuyor, ehemmiyet vermiyordu. Aynı çapkın fakat sevimli küstahlıkla genç kadını bileklerinden tuttu, süratle yanağından öpüp bıraktı.”
(s.68)

Nimet Hanım’a karşı gösterdiği lakayt çapkınlık, Kenan’ın geçmişindeki ezik ve yaşanmamış aşk duygularının farklı bir boyuta bürünerek ortaya çıkmasından kaynaklanır. Duygusal yakınlaşmayı öteleyen Kenan, geçmişteki yaşanmayan sevgiyi bedensel hazların müsrifçe tüketilmesi biçimine dönüştürür. Bu dönüşüm daha sonraki süreçte kendisine karşı büyük bir zaaf ile bağlı olan Lâmia’ya yaklaşımında da kendini gösterir:

“Genç adam son bir mukavemet gösterdi; çıplak kolu kapamak için pelerinin düşmüş ucuna sarıldı. Fakat telâşla öyle sert bir hareket yapmıştı ki, pelerin büsbütün genç kızın omuzlarından kaydı; Lâmia’nın yaprak gibi titreyen hummalı hasta vücudunu birdenbire koklarının içinde buldu. Lâmia bir müdafaa sevkitaîsile çırpınıyor, kendini kurtarmaya çalışıyor: “Bırakınız beni Kenan Bey... Bırakınız... Gideceğim” diyordu. Sonra mehtap gecesindeki gibi gözlerinde iki büyük yaş damlasıyla “yazık bana Kenan Bey” diye yalvardı.” (150-151)

İstediği her şeyi yapabilme ve elde etme hakkını kendisinde gören Kenan, Lâmia’yı cinsel anlamda sömürmekten çekinmez. Gerçi geçmiş ile arasındaki bağı ben ile öteki çatışması halinde duyumsayan Kenan’ın pişmanlık duyduğu anlar olsa da bu durum, yabancılaşmış bilincin ve şöhretin getirdiği “arsız sonradan görmeliğin” tesiri ile kısa sürer.

Romantik aşk algısını, şöhret olduğu andan itibaren yitiren Kenan'ın çıkar dünyası içerisinde yapay ilişkileri ve sömürüye dayanan bir yeni düzen içine girişi sadece bedensel hazlarını tatmin etmekle sınırlı kalmaz. Onun kendini başkalarına kabul ettirme arzusu ve gözde olma tutkusu da Cavidan ile yaptığı çıkar ilişkisine dayalı evliliği ile gün yüzüne çıkar. Cavidan ve Kenan arasındaki evlilik romanın bütünselliği içerisinde ele alındığında her iki tarafında yapay şöhret tutkularının ve girdikleri ortamların hesaplanması sonucu yapıldığı gerçeği ile karşılaşılır. Karşılıklı çıkar ilişkisine dayalı olan bu evlilik de duygusal bir yakınlaşma yerine kişisel kimlik ve toplumsal etiketlerin sömürüldüğü görülür.

2.1.5.7.4.Kaçış:

Dudaktan Kalbe romanına başkışı Kenan'ın ezik bir çocukluk dönemi ile birlikte kaçış psikolojisi de kendini gösterir. Toplumsal baskılardan korkan Kenan babasının hırsız olduğu gerçeğini değiştiremeyeceğinin bilincinde olduğu için çevresinden uzak durarak bu sıkıntılı durumdan kurtulmaya çalışır. Bu bağlamda özellikle dayısı Saib Paşa'nın köşkünde kaldıkları dönemlerde sürekli küçük düşürülme korkusuna karşın Kenan, çocukluğunun bütün haklarından fedakârlık eder:

“O, hakarete uğramaktan korktuğu için daima herkesten uzak durur, haşarı dayızadelerini arasına karışmaktan çekinirdi. Çocukluğunun bütün haklarından kendi ihtiyariyle feragat etmişti. Kimseden hiçbir şey istemez, hiçbir şikâyeti duyulmazdı.” (s.25)

Kenan'ın çocukluğundaki bu durum onun çevresinden kaçmasında da etkili olur. Çocukluk yıllarını dilediği gibi yaşayamayan başkışının bu fedakârlığı ilerleyen dönemlerde ters yönde bir akış kazanarak onun yaşam dengesini bozar.

Ezilmiş bir çocuk olmayı gururuna yediremeyen başkışı Kenan'ın kaçış süreci çocukluk yıllarında kendisini toplumdan yalıtma biçiminde gerçekleşir. Bununla birlikte şöhret olduktan sonra bu süreç tersine işler ve toplumun üst tabakasında kendine yer edinme çabası olarak görülür.

Kenan'ın kendilik değerlerinden uzaklaşarak şöhretini bir sonradan görme olarak tükettiği dönemde tekrar bir kaçış içerisine girdiği görülür. Bu kaçış sadece fiziksel anlamda toplumdan kendisini yalıtma değil düşünce dünyasında da ortaya çıkar.

Kaçış psikolojisi içerisine giren başkişi içsel anlamdaki mutsuzluğunu/huzursuzluğunu gidermek amacıyla günlük tutmaya başlar. Dış yaşamın kaba realitesi içerisinde boğulan Kenan yapay rolünden ve tüketim halini alan şöhretinden kaçış yollarını arar.

2.1.6. Akşam Güneşi

2.1.6. 1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in altıncı romanı olan Akşam Güneşi'nin birinci basımı 1926 yılında İkbâl Kütüphanesi tarafından yapılır. İlk dönem romanları içerisinde önemli bir yere sahip olan bu eserde Reşat Nuri, başkişi Nazmi'nin amcasının torunu olan Jülide'yle yaşadıkları yasak aşkı anlatır.

Akşam Güneşi, Reşat Nuri Güntekin'in yazdığı aşk romanları içerisinde önemli bir yer edinir. Eserin son baskısı İnkılâp yayınları tarafından 2008 yılında yirmi beşinci basıma ulaşır.

2.1.6.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Akşam Güneşi romanı, çerçeve vaka anlatımıyla birbiri içine geçmiş iki farklı bakış açısı ile kaleme alınır. Eserin dış çerçevesinde yer alan Kemal Bey, tanık bakış açısı ile başkişi Nazmi'yi çevresinden edindiği izlenimlerle birlikte aktarır. Romanın giriş cümlesi, dış çerçevedeki tanık anlatıcının ağzından aktarılır:

“Onu ilk defa bir haziran günü (Sazlı Pınar) yolunda gördüm. İnce bir ırmaktan geçen eski bir köprüünün başında bir ihtiyar köylü ile konuşuyordu.” (s.5)

Romanın girişi niteliğindeki “Akşam Güneşi” başlıklı bölümü ve ardından gelen “Birinci Kısım”ın I. Bölümünde, tanık anlatıcı konumundaki Kemal Bey'in Başkişi Nazmi ile tanışması anlatılır. Bu tanışma sürecinin ardından olayın merkezindeki Nazmi, kendi yaşama öyküsünü 1. Tekil şahıs olarak anlatmaya başlar:

“Öyle zannediyorum ki beni yalnız siz anlayacaksınız... Bu gece sabaha kadar konuşacağız... Beni yalnız bırakmayacaksınız... Size her şeyi olduğu gibi, duyduğum gibi itiraf edeceğim.” (s.27)

Tanık anlatıcıdan kahraman anlatıcıya geçildiğini gösteren bu ifadelerin ardından romanın iç çerçevesi devreye girer ve ardından son bölümde tekrar Kemal Bey, sözü devralarak dış çerçeveyi tamamlar.

İlk bölümün sonunda Kemal Bey devreye girer ve ikinci bölümün başında sözü kahraman anlatıcıya bırakır.

“Birkaç günlük bir teftiş maksadıyla geldiğim (M...S)'de bir aydan fazla kaldım. (...) Sekiz ay sonra (M...S) belediyesi doktoru resmi bir vazife ile Rodos'a gelmişti. Ayazma çiftliği sahibi Nazmi Bey'in iki hafta evvel vefat ettiğini haber verdi.” (s.337)

Kemal Bey'in tekrar tanık anlatıcı konumunda karşımıza çıktığı bu sahnenin ardından roman son bulur. Romanın iç çerçevesinde ise tanık anlatıcı konumundaki Kemal Bey'in yansıttığı öykü, Nazmi'nin ölümüyle kesişir.

2.1.6.3.Olay Örgüsü

Akşam Güneşi romanı, yazar tarafından “Akşam Güneşi” başlıklı giriş niteliğindeki bir bölümün ardından üç kısma ayrılmıştır. Birinci kısım, Romen rakamlarıyla XXVII, ikinci kısım XXIV, üçüncü kısım ise XVIII bölümden oluşmaktadır. Akşam Güneşi romanını, başkişi Nazmi’yi merkeze alarak üç temel vaka halkası altında incelemek mümkündür.

Birinci Bölüm:

- Tanık anlatıcı Kemal Bey’in bir görev için gittiği (M...S) adasında herkesin sevgisini ve takdirini kazanmış Nazmi’yle tanışması
- Nazmi’nin merakı üzerine Kemal Bey’e hayat hikâyesini anlatmaya başlaması
- Nazmi’nin çocukken annesi ve babası ölünce amcasının yanında kalmaya başlaması
- Okul yıllarında, kararsız bir tip olan Nazmi’nin gelecekle ilgili düşündüğü mesleğin sürekli değişmesi
- Nazmi’nin Harbiye’ye girip oradan mezun olması ve Fransa’ya giderek “Sensir”de eğitimine devam etmesi
- Paris’te kaldığı dönemde hem çalışan hem de gece âlemlerine karışan Nazmi’nin “Prens dö Bosfor” olarak ün kazanması
- Nazmi’nin yapısı gereği, askerlik yaptığı Şam’da ve Manastır’da disiplinsiz davranışlarda bulunması
- Amcasının kızı Naciye’nin ölmesi üzerine Nazmi’nin bir süre köşkte kalması
- Nazmi’nin köşk komşularından olan Nazan Hanım’ı görme bahanesiyle Naciye’nin kızı Jülide’yi alıp gezmeye çıkarması ve Nazan Hanım’a âşık olması
- Nazmi’nin Paris’e gitmek için bindiği trenin Edirne’de arızalanması ve burada eski arkadaşı İbrahim ile karşılaşması
- Balkanlar’da arkadaşı İbrahim’in yer aldığı çeteye katılması ve dokuz ay boyunca girdikleri çarpışmalarda üç kere yaralanması
- Son çarpışmada ağır yaralanan Nazmi’nin Çamlıca’daki köşke dönmesi ve amcasının büyük kızı Şükran’ın ona bir hemşire gibi bakması
- Doktorların Nazmi’nin askerlik mesleğini bırakarak dinlenmeye çekilmesi gerektiğini söylemesi
- Köşkte kaldığı süre içerisinde Nazan’a olan aşkı tazelenen Başkişi Nazmi’nin Nazan ile konuşması ve yaşanmayan bu aşkın sona ermesi

- Nazmi'nin kendisine fedakârâne bir şefkatle bakan amcasının kızı ile Şükran ile evlenmesi
- Nazmi'nin askerliği bırakmak zorunda kalması nedeniyle Şükran ile birlikte (M...S) Adası'ndaki çiftliğe gitmesi
- Nazmi ve Şükran'ın çiftlikte kalan iki kimsesiz çocuk olan Ayşe ve Yusuf'u evlat edinmeleri

Romanın ilk vaka halkasını anlatan başkişi Nazmi; “*Kemal Bey hayatımın ilk kısmı burada bitiyor... Asıl hikâyem asıl derdim adada sekiz senelik bir hayattan sonra başlar... Onu size yarın çiftlikte anlatacağım...*” (s.115) diyerek sözü tekrar tanık anlatıcı konumundaki Kemal Bey'e bırakır.

İkinci Bölüm:

- Naciye'nin kocası Neyyir Bey'in ölüm haberinin gelmesi üzerine Naciye ve Neyyir Bey'in kızı olan Jülide'nin (M...S) Adasına gelmesi
- Jülide'nin ilk zamanlar geçmişteki günlerdeki gibi samimi görmediği eniştesi Nazmi ile arasında anlaşmazlıklar yaşanması
- Jülide'nin çiftlikteki rahat ve serbest davranışlarından Nazmi'nin rahatsız olması
- Jülide'nin kasabanın postanesine yalnız gitmesi üzerine dedikoduların Nazmi'yi rahatsız etmesi
- Jülide'nin keman çaldığı bir gün Nazmi'nin geçmiş günlerini hatırlaması
- Nazmi'nin kendisine geçmişindeki günleri hatırlatan Jülide'ye daha yakın davranması
- Eniştesi Nazmi'nin ona daha yakın davranması üzerine Jülide'nin çiftlikteki her işe yardım etmesi ve Nazmi ile Jülide arasında bir baba-kız yakınlaşması başlaması
- Nazmi'nin (M...S) Adasındaki tanıdıklarından olan Lütfullah Efendi'nin kızı Necmiye'nin Refik Bey adlı bir mühendisle nişanlanması
- Jülide'nin sürekli Necmiye ve Refik Bey'in yanlarında bulunarak onların daha rahat konuşmalarına yardım etmesi
- Nazmi ile Jülide'nin baş başa kalmak için denizde küçük bir adaya sandal gezisi yapmaları
- Fransızların “On dört Temmuz Gecesi”ne Nazmi'nin Jülide'yi götürmesi ve salondan başka bir odada dans etmeleri

Üçüncü Bölüm:

- Jülide ve teyzesi Şükran'ın, Burhan Bey ile görüşerek evlilik niyetini hayata geçirmek üzere İstanbul'a gitmeleri
- Jülide'nin bir mektupta Şükran'ın hasta olduğunu yazması üzerine Nazmi'nin de İstanbul'a gitmesi
- Nazmi'nin Jülide ile evlenecek olan Burhan Bey'i merak etmesi ve onunla görüşmesi
- Nazmi ile Jülide'nin aralarındaki baba-kız sevgisini pekiştirmek amacıyla İstanbul'da gezip eğlenmeleri
- Jülide'nin sevgisinden emin olamaması yüzünden Burhan Bey'in evlilik teklifini reddetmesi
- Nazmi, Şükran ve Jülide'nin mutlu bir aile biçiminde (M...S)'ye dönmeleri
- Ayşe'nin evlendiği gün, Jülide'nin Nazmi'ye karşı olan imkansız sevgisi yüzünden denize bir sandalla açılarak intihara kalkışması
- Ayşe'nin babası olarak gördüğü Nazmi'ye acıyarak Jülide'nin intihara kalkıştığı gece kendisine verdiği mektubun Nazmi'ye verilmesi
- Jülide'nin mektubunda teyzesi Şükran'a ihanet ederek Nazmi'yi sevdiğini itiraf etmesi
- Jülide'nin bir yıl sonra intihar olayının nedenlerini unutması
- Nazmi'nin intihar olayından sonra Jülide'nin yazdığı imkansız aşk mektubundan sonra ona karşı duyduğu sevgiyi kendine itiraf etmesi
- Nazmi'nin Jülide'ye karşı olan aşkının imkansızlığını anlayarak onu Lütfullah Efendi'nin oğlu İhsan ile evlendirmesi
- Jülide'nin evlendiği gün içindeki imkansız aşkı yok edemeyen Nazmi'nin büyük hüznü duyması
- Nazmi'nin, (M...S) Adasında evi olan Jülide'yi bazı günler ziyarete gitmesi
- Jülide'nin İhsan'ın işi dolayısıyla iki aylık bir seyahate çıkması ve Nazmi'nin çok hüznü olduğu için onları yollamaya gitmemesi
- Jülide'nin yokluğunda Nazmi'nin onunla ilgili hatırların içine dalması
- Jülide'nin eşi İhsan ile (M...S) adasına gelerek eşyasını toplaması ve Bakü'ye gitmesi
- Hikâyesini bitiren başkişi Nazmi'nin sözü tanık anlatıcı konumundaki Kemal Bey'e devretmesi

- Kemal Bey'in bu olaydan sekiz ay sonra Nazmi Bey'in On dört Temmuz gecesi öldüğünü öğrenmesi

2.1.6.4.Zaman

Akşam Güneşi romanı, çerçeve vaka şeklinde sunulduğu için zaman da buna bağlı olarak ilerler. Romanın dış çerçevesinde tanık-anlatıcı konumundaki Kemal Bey'in (M...S) Adasına gelip Nazmi ile tanışması ve onun hayat hikâyesini dinlediği zaman dilimi, yaklaşık üç yıllık bir süreci kapsar.

Roman, “*Onu ilk defa bir Haziran günü (Sazlı Pınar) yolunda gördüm.*” (s.5) şeklinde bir zaman ibaresi ile başlar.

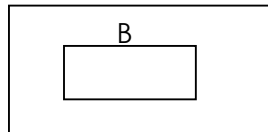
Tanık anlatıcı Kemal'e ait olan bu ibarenin ardından “*(M...S)'de bir temmuz şenliği akşamı*” ibaresine rastlanır. Romanın giriş bölümünde yer alan bu zaman ibaresinin ardından yine tanık anlatıcının romanın birinci kısmında belirttiği “*(M...S) Adası'ndan ilk memuriyetim dört buçuk ay sürmüştü.*” (s.19) ifadesi yer alır. Bu da demektir ki tanık anlatıcı Kemal'in Nazmi'yi ilk tanıdığı dört buçuk aylık zamanın ardından Erzurum'a tayin edilmesi, iki buçuk yıllık bir zamana denk gelir. Bu süreç ise romanın ikinci kısmında tanık anlatıcının belirttiği gibi üç yıllık bir zaman dilimini kapsar:

“*Dikkatle yüzüne baktım. Anlaşılmaz bir mucize –adanın havası gibi- onu da birkaç saat içinde değiştirmişti. Nazmi üç sene evvel tanıdığım Nazmi idi.*” (s.17)

Romanın iç çerçevesini oluşturan Nazmi'nin hikâyesini tanık anlatıcıya aktarması yalnızca iki günlük bir zaman dilimini içermektedir. Fakat bu aşamada sözü tanık anlatıcıdan devralan kahraman-anlatıcı Nazmi, zamanda geriye dönüş tekniğiyle kendi çocukluk yıllarından itibaren özetleme yoluyla hikâyesini anlatır.

Nazmi'nin hayat hikâyesiyle birlikte zamanda geriye dönüldüğü için, roman akronik karakterlidir.

A: Dış Çerçeve Zamanı



B: İç Çerçeve zamanı

A: Yaklaşık üç yıllık bir süreç; tanık-anlatıcı Kemal'in başkişi Nazmi'yi tanınması ve onun hayat hikâyesini dinledikten Nazmi'nin ölümüne kadar geçen süreç

B: Yaklaşık on yıllık bir süreç: Nazmi'nin ilk gençlik yıllarından ölümüne kadar geçen süreç.

Romanın iç çerçevesi tamamen başkişi Nazmi'nin ağzından ben anlatıcı bakış açısıyla zamanda geriye dönülerek anlatılır. Neredeyse tüm yaşamını anlatan Nazmi, özetleme tekniğine başvurarak hayatının dönüm noktalarını belirler.

Akşam Güneşi romanının vakası Meşrutiyet sonrası, Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet yıllarında geçer. Bu anlamda Reşat Nuri Güntekin, *“her şeyden önce, betimlediği gerçekliğe adeta teğet olarak konumlandığı ölçüde, gözlemine tüm karmaşıklığı ve bütünlüğüyle çözülmemiş olan ve oluşumunu hâlâ sürdüren kendi zamandaşlığından hareketle yapar”*(Bahtin,2001:330). Bu nedenle gençliğinde bir asker olan başkişi Nazmi'nin yaptığı görevler aktarılırken sosyal zaman unsurlarına sıkça başvurulur. Nazmi'nin Paris'te olduğu yıllar, Balkanlardaki Bulgar çeteleriyle çatışmalar, Şam'da, Akka'da ve Mısır'daki askerlik yılları sosyal zaman unsurlarıdır.

2.1.6.5.Mekân

2.1.6.5.1.Çevresel Mekân:

Akşam Güneşi romanının temel vakası, (M...S) Adası'nda geçmektedir. Bununla birlikte romanın başkişisi Nazmi'nin kendi hayat hikâyesini anlattığı bölümde İstanbul, Paris, Mısır, Akka, Şam, Edirne ve diğer kahramanların bahsettiği Erzurum fiziksel anlamdaki mekânlardır. Özellikle romanın temel vakasının geçtiği (M...S) Adasındaki Nazmi Bey'in çiftliği, fiziksel olarak dikkati çeker.

Başkişi Nazmi'nin değiştirdiği çevrelerde geçen romanın asıl mekanı (M...S) Adasıdır. Fiziksel anlamda romanın temel kurgusunun geçtiği (M..S) Adası, kahramanların ruhsal durumlarına göre değişim gösterir.

2.1.6.5.2. Olgusal Mekânlar:

2.1.6.5.2. 1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Nazmi'nin Bulgar çeteleriyle çarpışıp Çamlıca'ya dönüşü ile mekân kapalı bir hal alır. Hızlı yaşanmış bir gençliğin yerini sükûn içinde yaşamasını gerektiren bir gelecek devraldığı için sessiz ve ıssız bir tablo çizilir:

“Çamlıca'da ilk akşamım... Şükran ile bahçedeyiz... Bakımsızlıktan büsbütün harap olmuş, baştanbaşa yabani otlarla, mor çiçekli dikenlerle dolmuş bahçedeyiz... Alemdağı tepelerinden donuk bir ay doğuyor. Etrafta ağustos böceklerinden başka ses yok.” (s.76)

Nazmi, “bakımsızlıktan büsbütün harap olmuş” bir bahçede yıllarını doludizgin geçirdikten sonra büyük bir sükun içinde kalmanın sıkıntısını duyumsar. Böylece başkişinin yaşamındaki değişiklik, mekânın dinginliği ve tabiatın görünümü ile paralel olarak yansıtılır. Nazmi'nin hareketli geçirdiği bir dönemin ardından nasıl bir ıssızlığa/dinginliğe düştüğü görülür. Kendi gerçekliğine uzaklaşan Nazmi için bu yeni mekân da ruhsal anlamda kendisine uzak bir yeri sembolize eder.

Romanda özellikle geniş mekândan dar mekâna geçiş, Nazmi'nin yaralanıp hasta olmasının ardından başlar. Doktor tavsiyesiyle mesleği bırakıp (M...S) Adasına yerleşmesi gerektiğini öğrendiği andan itibaren Nazmi, kendini yeni bir hayatın içinde bulur.

(M...S) Adasına yeni bir başlangıç ve yeni bir hayat kurmak amacıyla gelen başkişi Nazmi, amcasının kızı Şükran ile evlenip, (M...S)'deki çiftlikte kalan iki kimsesiz çocuğu (Ayşe ile Yusuf) yanına alarak kendisine yapay bir geniş mekân kurar. Eski günlerdeki hareketli yapısının yerini dingin bir yapıya bırakan Nazmi'nin hayatındaki “büyük bir eşik” olarak nitelendirdiği bu çiftliğe giriş anı, bu bakımdan önem arz eder:

“Kapıdan gireceğim zaman garip bir hisle durdum, uzun uzun arkama baktım. Bana öyle geliyordu ki eski hayatımla yeni hayatımın ayrıldığı nokta bu kapı eşiğidir. Ömrümün sonuna kadar burada kalmaya mecburdum. Alışmaya ve sevmeye mecbur olduğum bu yere bu fena saatte gelmiştim.” (s.106)

Mekân değişikliğinin zorunlu bir hal alması, Nazmi'nin içindeki kıpırtılı mazi hayalinin de sönmesini istediği anlamına gelir. Yaşamının dinamik bir yapıdan statik bir yapıya geçeceğinin bilincinde olmasına rağmen kahramanın bilinçaltı bu duruma hazır değildir.

(M...S) Adası, Nazmi'nin kurguladığı geniş mekândan dar mekâna geçerken kahramanın ruh dünyası da buna paralellik gösterir. Bu daralmanın ve reddetmenin

temelinde, alışılmışın dışına çıkılacak bir yaşamla karşılaşmanın getirmiş olacağı sorumluluktan kaçma arzusu söz konusudur. Nitekim(M...S) Adası, Jülide'nin geldiği anda Nazmi için geniş mekân olmaktan çıkar:

“Ben burada, karanlıkta serilip yattığım yerde yaralı bir hayvan ıstırapıyla kıvrılırken başka yerlerde milyonlarca insan ışıqla, çalgıyla içki ve sevdâ ile sarhoş eğleniyor, yaşıyor, hayattan nasip alıyordu.

İçimde çılgın bir isyan hamlesi uyandı. Yerimden kalktım, çocuk gibi ağlayarak; “Ben yanlış, çok yanlış hareket ettim, diyordum, doktorların bana verdiği nasihatleri dinlemeyecektim. Heyecansız ve emelsiz bir uzun hayatın ne zevki olur?” (s.167)

Başkişinin kurguladığı yapay geniş mekân anlayışı, Jülide için de dar/kapalı mekân olarak kurgulanır. Duygusal geçmişin birliğini yakalamaya çalışan Nazmi ile Jülide arasındaki ilişkinin boyutu mekânın da genişleyip daralmasına neden olur. Jülide'nin (M...S) Adasına gelişiyse yapay mutluluk dünyasının başına yıkıldığını hisseden Nazmi, geçmiş günlerini anarak pişman olur.

Jülide'nin Nazmi'ye yazdığı mektupta aşkını itiraf etmesinin ardından mekân, geniş olmaktan çıkarak darlaşmaya doğru bir ivme kazanır. Başarısız bir intihar girişimi sonucunda muğlak bir boyuta giren Nazmi ile Jülide ilişkisi, mekâna da yansır. Jülide yazdığı aşk mektubunun Nazmi tarafından okunduğundan habersiz yeni bir dünyaya yelken açarken, Nazmi içinde karşılık bulan bu sevdâyı dışı vuramamanın ıstırapıyla yaşamaya ve kahrından ölmeye mahkûm olur. Bu nedenle (M...S) Adası Jülide'nin başarısız intihar teşebbüsü ve İhsan ile evlenmesinin ardından Nazmi için tamamen kapalı/dar mekân olur.

2.1.6.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Romanda başkişi Nazmi'nin mekân-insan ilişkisi çerçevesinde etkilendiği mekânlar ise (M...S) Adası öncesi ve sonrası olarak değişim gösterir. Nazmi'nin çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadığı her mekân, neredeyse onun için hep açık/geniş olur. Kabına sığmayacak derecede hareketli bir yapıya sahip olan başkişinin anı anına uymaz. Bu nedenle içinde yaşadığı mekândan çok başkişinin o mekânda nasıl yaşadığı önem kazanır. Nazmi'nin özellikle okul yıllarından itibaren uç noktalarda yaşayan aynı bedendeki farklı iki kişilikmiş gibi görünen yapısı da bunu kanıtlamaktadır:

“243 Nazmi, saati saatine uymayan bir anlaşılmaz mahlûk, bir tezatlar mecmuasıdır. Onun bir koluna mektebin bütün mükâfatlarını yüklemeli, öteki koluna da çantasını vererek merasim-i mahsusa ile mektepten def etmeli.” (s.25)

Başkişinin ruhsal çatışmaları ile şekillenen yaşamı, mekânın algılanmasında önemi yadsınamaz bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Edirne’de bir çatışma sonrası yaralı ve hasta olarak kendini yatakta bulana kadar ki yaşamının da açık/geniş mekân özelliği göstermesi bunun kanıtı niteliğindedir.

Çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının geçtiği İstanbul’daki amcasının köşkü de, Nazmi’nin ilk aşkını yaşadığı mekân olarak dikkati çeker. Köşk komşusu Nazan’a olan aşkından dolayı, o zamanlar küçük olan Jülide’yi gezdirme bahanesiyle dışarı çıkarıp Nazan Hanım ile buluşan başkişi, aşkın ruhunda oluşturduğu duygusal yoğunluğu mekân ile bütünler. Bu anlamda başkişinin bilincindeki duyarlık, mekâna yansiyarak mekânın hareketli bir yapı kazanmasına zemin hazırlar.

Jülide ile yapılan bu küçük gezinti anları, başkişinin yaşadığı mutluluk dakikalarının göstergesidir. Düşlerini bu küçük gezinti anlarında büyüten başkişi için daha sonraları amaç durumuna geçecek olan Jülide, mekânı rahatça gezerek arzuladığı nesne olan Nazan’a görünmesini sağlayan bir araç konumundadır. Bu anlamda Nazmi, Jülide’nin varlığı ile mekânı tahakkümü altına alarak kendi belirlediği bir mekân-insan ilişkisi oluşturur.

Nazmi ile Jülide arasındaki duygusal yakınlaşmaya bağlı olarak mekân da genişlemeye başlar. Nesnel mekânın dışında yeni bir öznel mekân kurgulaması ile etrafına bakan ve sadece bedeniyle değil ruhuyla da mekâna hâkim olma arzusu içinde olan başkişi, Jülide’nin kendisini sevdiğini öğrenince mekânın da genişlediğini hisseder. Bu anlamda, figüratif olmaktan çıkarak kendi bedenini ve ruhunu mekânın merkezi olarak görme kahramanın iç dünyasının dışa yansımasıdır.

Özellikle Nazmi ile Jülide’nin küçük bir sandalla gezinti yaptıkları an ve Fransızların “Ondört Temmuz Şenliği” gecesinde mekân doğallaşır ve hem Nazmi hem de Jülide için genişler. Nazmi ile Jülide arasında başlayan bu duygusal yakınlaşma, (M...S) Adasını geniş bir mekân haline getirir. Bireyin içsel algılarına bağlı olarak genişleyen bu mekânın iki kahraman için yaşanılan bir yer olmaktan öte, itiraf edil(e)meyen arzuların gerçekleştiği ve duyarlık bilincinin arttığı bir yer olması,

fiziksel(tensel) anlamda ayrılığı, ruhsal anlamda ise birleşmeyi sağlamasından kaynaklanır.

2.1.6.6. Şahıs Kadrosu

2.1.6.6.1. Başkişi

Akşam Güneşi romanının başkişisi Nazmi, Reşat Nuri'nin Çalıkuşu romanının başkişisi Feride'nin karşı cinse yansıtılmış halidir. Bununla birlikte Nazmi, aktif bir yaşamdan pasif bir yaşama geçmek zorunda kalmanın verdiği acı ile birlikte büyük bir düşüş gösterir.

Nazmi, henüz çocuk yaşta annesini tifodan kaybetmiş, erken yaşta emekli olan babası ile (M...S) Adasında münzevi bir hayat yaşamaya başlamıştır. Sekiz yaşındayken babası, Nazmi'yi İstanbul'a Galatasaray Sultanisine gönderir. Bu dönemden sonra Nazmi, İstanbul'daki amcasının yanında kalmaya başlar. Galatasaray'a gidişinin ikinci yazında babası da hastalanarak ölür.

Romanda başkişi Nazmi'nin çocukluk yıllarından itibaren değişken ruh hali üzerine dikkat çekilir. Tanık anlatıcının ağzından aktarıldığı satırlar ile başkişinin ağzından aktardığı satırlarda da bu ikili değişken ruh halinin ipuçları verilir. Tanık anlatıcı konumundaki Kemal, romanın ilk satırlarında Nazmi'yi şu şekilde tasvir eder:

“Onu ilk defa bir haziran günü (Sazlı Pınar) yolunda gördüm. (...)

Yakası kapalı hâki ceketini tozlu dolakları, iri dolgunca vücuduyla bende evvela bir çiftlik kâhyası tesiri uyandırdı.” (s.5)

Kemal'in ilk gördüğü bu andan itibaren Nazmi hakkında duyduğu olumlu sözler, onu iyice meraklandırır. (M...S) Adasında herkes tarafından sevilen ve sayılan bu adam gerçekte kimdir? Bu sorunun cevabı, Kemal'in Nazmi ile tanışmasından kısa bir süre sonra okurla paylaşılır.

Başkişi, çocukluğundan itibaren annesiz ve babasız olmanın ruhsal etkisiyle, benliğinde derin kırılmalar yaşayan bir tavır sergiler. Kendisi de bu tavrın farkındadır ve bunu Galatasaray'daki bir hocasının sözlerini aktararak açıklar:

“- 243 Nazmi, saati saatine uymayan bir anlaşılmaz mahlûk, bir tezatlar mecmuasıdır. Onun bir koluna mektebin bütün mükâfatlarını yüklemeli, öteki koluna da çantasını vererek merasim-i mahsusa ile mektepten def etmeli.” (s.25)

Kalıbına sığmayan yaratılıştaki bir karakter olan Nazmi'nin (M...S) Adasına yerleşmeden önceki hali ile buraya yerleştikten sonraki hali arasında da büyük bir uçurum söz konusudur. Çılgınca yaşanmış/harcanmış bir çocukluk ve gençlik döneminin ardından Edirne'de Bulgar çeteleriyle girdiği çatışmada yaralanan ve bu andan itibaren hayatı değişen Nazmi, kabuğuna çekilerek dingin bir hayat tarzını benimsemek zorunda kalır.

Başkişinin çocukluğunda sergilediği hareketli ve değişken davranışlar, aslında onun içindeki büyük yalnızlığından ileri gelir. İçindeki büyük yalnızlığı ötelemek ve sürekli olarak gizlemek isteyen Nazmi, dışadönük bir mizaç örneği sergileyerek çevreye karşı farklı bir tip çizer:

“Kimseye düşündüklerimi, duyduklarımı söylemezdim. Ruhum herkese kapalı kalırdı. Büyük bir vefa ve şefkate ihtiyacım vardı da bunu kimsede bulduğum için mi böyle yapardım? Bunu da anlayamadım. Muhakkak olan şu ki çocukluğumu, gençliğimi çaresiz bir ruh yalnızlığı içinde geçirdim. Daima değişen insan kalabalıkları içinde –çölde kaybolmuş bir avare yolcu gibi- yalnız yaşadım.” (s.26)

Yaşamın dışa yansıyan ve yansıtılan tarafları bireyin toplumdaki değerini/yerini belirler. “İnsanlar yalnız kaldıklarında ya da dış dünyadan soyutlandıklarında, benliklerinin sınırlarını yitiriyorlarmışçasına bir duygu yaşayabilir ve öznel benlikleriyle nesnel dünyanın ayrımını yapmakta güçlük çekebilirler.” (Geçtan, 1999: 112) Nesnel dünyanın kalabalıklar içindeki yalnız adamın ruhundaki derin yaranın kimse farkında olmayışı bun durumdan kaynaklanmaktadır. Öyle ki Paris'te öğrencilik yıllarında yirmi dört saati dolu dolu yaşayan Nazmi, Prens dö Bosfor olarak ün kazanır. Asıl önemli nokta, onun fiziksel anlamda Prens dö Bosfor oluşuna karşın ruhsal anlamda yalnız ve mağlup bir karakter oluşudur. Onun bir “tezatlar mecmuası” olarak tanımlanmasının altında bu gerçek yatmaktadır.

Nazmi, hastalanıp amcasının kızı Şükran ile evlendikten sonra (M...S) Adasında bir münzevi hayatı yaşamaya başlar. Bu hayat, onun içinde yıllardır ötelenen yalnızlık duygusunun realiteye dönüşümü anlamına gelmektedir. Alışılan hareketli bir yaşam kesitinin ardından kalabalıklar içindeki yalnızlığı Nazmi'yi sonunda yakalar.

(M...S) Adasında kurguladığı yapay dünyada amcasının kızı ile evlenerek orada bulunan kimsesiz Ayşe ile Yusuf'u evlat edinip yardımseverliğiyle ada halkının övgüsünü kazanır. Nazmi'nin yapay mutluluk dünyası geçmişteki unutulmuş bilincin yani Jülide'nin (M...S) Adasına gelişiyle alt üst olur.

Nazmi'nin ikiye ayrılan dünyası, ruhsal anlamda da böylelikle parçalanır. Romanın başkişisi; içsel anlamdaki yalnızlığını, dışsal kalabalıkla avutmaya çalışan bir tezatlar mecmuasıdır.

2.1.6.6. 2.Norm Karakterler

Akşam Güneşi romanında dramatik aksiyonda çatışmayı sağlayan ve başkişi Nazmi'nin ruhsal anlamda eksikliğini bütünleyen Jülide, norm karakterlerin başında gelir. Jülide, Nazmi'nin amcasının kızı olan Naciye Hanım'ın kızıdır. Romanın ilk bölümünde küçük bir kız çocuğu olan Jülide, Nazmi'nin bir bebek gibi oynadığı gezmelere götürdüğü hatta âşık olduğu Nazan Hanım'ı onun yardımıyla gördüğü bir araç nesne konumundadır.

Jülide, annesi Naciye Hanım'ın ölümünden sonra babası ile birlikte Avrupa'ya gider. Babası Neyyir Bey'in fazlaca şımarttığı Jülide, Avrupa'da lüks bir salon hayatı içerisinde şatafatlı bir dönem geçirir. Buna rağmen onun bir yönü, Nazmi'ye benzemektedir. Jülide de annesinin ölümüyle büyük bir boşluk içine düşerek kendini kalabalıkların içine atar.

Jülide, babası Neyyir Bey'in ölümünün ardından 19 yaşında bir genç kız olarak (M...S) Adasına, teyzesinin ve eniştesinin yanına gelir. Jülide ile karşılaşma anı, her iki tarafın da umduğu gibi olmaz. Avrupa okullarında okumuş, salonlarda yetişmiş hoppa sayılabilecek bir genç kız için (M...S) Adası bir hayal kırıklığıdır. Buna rağmen Jülide'nin arka plandaki iradeli, hassas ve ahlâklı kişilik yapısı zamanla kendini gösterir. Nazmi ile Jülide arasındaki karakter yapısı bu anlamda birbirine eşdeğer olarak verilir:

“Bu çocuğun bana ne kadar çok benzeyen noktaları vardı. Yaşamak ihtirasını en kuvvetli sadmeler halinde kalplerimizde duyduğumuz zamanda beni hastalık, onu kimsesizlik bu hüznün ve sükût adasına atmıştı. (...) Evet Jülide bir parça on sene evvelki ben demekti.” (s.193)

Jülide, Nazmi'nin geçmişini yaşayan ve onun içinde yanan ateşi körükleyen bir değerdir. Bu nedenle aralarında yaşanan duygusal çatışma, ayrılıktan bütünleşmeye doğru yol alırken teyzesine ihanet içinde olmanın verdiği bunalımla Jülide yeniden uzaklaşır. Dışadönük ve hareketli tipler olarak görünen Jülide ile Nazmi aslında hassas ve alingan bir yapıya sahiptir.

Akşam Güneşi romanında, başkişi Nazmi'nin hastalık öncesi ve sonrası yaşamında onu bütünleyen bir diğer norm karakter ise Şükran'dır. Şükran, Nazmi'nin amcasının kızı, Jülide'nin ise teyzesidir. Nazmi'nin yaralanıp hasta olduğu dönemlerde ona bir anne şefkatiyle yaklaşan Şükran, Nazmi'ye göre *“çok cana yakın bir mahluktur.”* (s.41) Bu açıdan Şükran, Nazmi'nin hastalık döneminde ona âşık olmasına rağmen, onun köşk komşuları Nazan'a olan aşkına hürmet edecek kadar vefalıdır.

Romanın genelinde boyutlu bir karakter olarak görünmeyen Şükran, Nazmi'nin zor günlerinde yanında kaldığı/bulduğu bir sığınak gibidir. Jülide, Nazmi'nin gençlik yıllarını ve çılgın yönlerini yansıtan bir kişilik iken Şükran ise hastalık sonrası kurduğu yapay mutluluk dünyasındaki yaşama kaynağıdır. Nazmi, Jülide'ye âşık olduğu dönemlerde bile Şükran'ı incitmemek için çaba gösterir. Onun şefkatine karşı yüreğinde daima bir vefa duygusu taşır.

2.1.6.6. 3.Kart Karakterler

Romandaki kart karakterlerin başında tanık anlatıcı konumundaki Kemal Bey gelir. Kemal Bey, Rodos ve civarındaki adalardan sorumlu doktordur. Bir süreliğine (M...S) Adasına belediye doktoru olarak atanır. Burada doktorluk yaptığı dönemlerde tanıdığı Nazmi'yle arkadaş olan Kemal Bey, romanda kendi hayatından söz etmez. Yalnızca romandaki başkişiyle yollarının kesiştiği (M...S) Adasına gelişi hakkında şu bilgileri verir:

“İki buçuk sene şark vilayetlerinde karlar, sisler içinde dolaşırken ekseriya (M...S) adasını düşünürdüm.(...) İki buçuk sene sonra yine hiç beklemediğim bir zamanda bir telgraf geliyor; Bahr-i Sefid Adaları sıhhiye müfettişliğine nakledildiğimi müjdeliyordu.” (s.20-21)

Kemal Bey, bir zamanlar askeri doktor iken daha sonra (M...S) Adasına atanıp orada küçük bir bağ satın alarak Erzurum'a tayin olana kadar orada yaşamaya başlar. Romanda, Kemal Bey'in en önemli rolü şüphesiz başkişi Nazmi'yi tanıtması

dolayısıyla. Tanık anlatıcı olarak olayları aktaran Kemal, hem başkışı Nazmi'nin arkadaşı hem de yansıtıcı merkez konumundadır.

Nazmi'nin Harbiye yıllarından arkadaşı olan ve Bulgar çetelerine karşı Balkanlarda birlikte çarpıştığı arkadaşı İbrahim de kart karakterdir. Nazmi, Manastır'da İbrahim ile birlikte dört ay kaldığı süre içinde iyice samimi olur. Nazmi, askerlik döneminde üzerindeki tesiri son derece önemli olan İbrahim'i şu şekilde anlatır:

“Kardeş gibi sevişirdik. Harbiye’de iken beni çekip çeviren o idi. (...) Orduda gayet iyi bir zabıt olan arkadaşım evde işgüzar bir kadın, şefkatli bir ana gibiydi. Her işe eli yaraşır. Dümdüz, sade, saf bir gençti. (...) Sakin ve makul İbrahim’in benim üzerimde çok iyi tesiri olmuştu.” (s.47)

İbrahim'i Manastırda kaldıkları dönemde bu şekilde tasvir eden Nazmi, yıllar sonra onunla Edirne’de karşılaştığında farklı yapıda bir İbrahim bulur: *“Konuşurken dikkat ediyordum. Eski sakin, yumuşak İbrahim değildi. Bakışlarına, sözlerine, tavırlarına garip bir canlılık gelmişti.”* (s.62) İbrahim'i bu derece değiştiren şey, Edirne’de Bulgar çetelerine karşı verilen silahlı mücadeledir. Nazmi, İbrahim’le birlikte orada kalmaya karar verip, Bulgar çeteleriyle çarpıştıkları ve yaralanıp hasta düştüğü anda İbrahim, her zaman onun yanında yer alır.

Romanın ilk bölümünde, başkışı Nazmi'nin âşık olduğu İstanbul’daki köşk komşuları Nazan Hanım da kart karakterler grubunda yer alır. Nazan Hanım, Nazmi'nin hayatının bir bölümünü etkileyecek derecede güzel ve etkileyici bir kadındır:

“Nazan, çok cazibeli bir esmer güzeliydi. (...) Yirmiiki, yirmüç yaşlarındaydı. Bir türlü kimseleri beğenip evlenmiyordu.” (s.57)

Nazmi, yaralanıp hasta olduğu dönem sonrasında bile ona karşı boş olmamasına rağmen, Nazan'ın artık kendisini hasta bir adamın geleceğine adanmak istememesi dolayısıyla bu aşk ilişkisi alevlenmeden söner.

Romandaki bir diğer kart karakter Ayşe'dir. (M...S) Adasında, Nazmi'nin babasından kalma çiftliğinde küçük kardeşi Yusuf ile birlikte kalan bu dokuz yaşlarındaki kız, Nazmi'nin en büyük sırdaşı olur. Kardeşi Yusuf ile birlikte Nazmi Bey tarafından evlat edinilirler. Ayşe ve Yusuf'un babaları fakir bir balıkçıdır. Anneleri ise güzel bir Rum kızıdır. Anneleri bir müddet fakir yaşama karşı direnir fakat sonra bir Rum delikanlıya kaçıp gider. Babaları bu Rum delikanlıyı bulup öldürür. Ayşe, Nazmi

Bey'in (M...S) Adasında hem evladı hem de büyük sırdaşı olarak romanda önemli bir karakterdir.

2.1.6.6. 4.Fon Karakterler

Akşam Güneşi romanında başkışı Nazmi'nin çevresinde yer alan ve vaka kuruluşunu zenginleştiren birçok fon karakter yer almaktadır. Bunların başında başkışı Nazmi'nin annesi ve babası gelir. Annesi, Nazmi henüz küçükken tifo hastalığına yakalanarak ölür. Babası mutasarrıflık görevinden emekli olarak (M...S) Adasında inzivaya çekilmiş bir müddet sonra o da hastalanarak ölür.

Nazmi'nin İstanbul'da yanında kaldığı amcası da fon karakterdir. Nazmi'nin küçük yaşlardan itibaren velisi konumunda karşımıza çıkan amcasının adı tıpkı annesi ve babasının gibi verilmez. Nazmi'nin amcasının kızı Naciye Hanım ve onun kocası Neyyir Bey de romanın gelişimine katkıda bulunmakla birlikte çok önemli rollere sahip değildirlir.

Nazmi'nin okul ve askerlik yıllarındaki çevresinden adları zikredilen Pavlof adlı Bulgar sınıf arkadaşı, Fransa'da Prens dö Bosfor olarak tanındığı yıllarda tanındığı İrma ve Jerman Reno da bu karakter grubunda yer alır. İrma, aynı zamanda romanın başlarında karşılaştığımız Doktor Ziya'nın da eşidir. Doktor Ziya ise (M...S) Adasında Doktor Kemal'in arkadaşıdır.

Askerlik yaptığı dönemde gittiği Kudüs'teki ismi verilmeyen bazı kişiler, evlerinde kaldığı Lübnanlı Katolik karı-koca, Akka'daki bir muhasebecinin teselliye muhtaç karısı, muhasebeci koca, Balkanlar'daki Türk çetelerinin kumandanı Nusret Bey ve çetenin diğer elemanları da Nazmi'nin hayatının belirli kesitlerinde yer alan fon karakterlerdir.

(M...S) Adasında ise Nazmi'nin kurduğu yeni bir düzen ile birlikte yeni şahıslar da romana girer. Çiftlikte çalışan Halim Ağa, Gülizar Kalfa, Ayşe'nin kardeşi Yusuf, çiftlikteki fon karakterlerdir. Adada yaşayan Hacı İsmail Çavuş, Fransız konsolosu ve ailesi, ihtiyar sabun tüccarı M. Mariyüs Bon ve kızları Janet ve Silvi de romanda yalnızca zenginlik katan ve Nazmi'nin hayatında çok az yer bulan boyutsuz kahramanlardır.

2.1.6.7. İzleksen Kurgu

Akşam Güneşi romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Nazmi Şükran Kemal Ayşe İbrahim	Prens dö Bosfor Jülide Nazan Vuçkof
Kavramlar Düzeyinde	Aşk Sadakat Fedakârlık Sevgi Doğallık Kaçış	Yasak Aşk Sadakatsizlik Hastalık Yalnızlık Yapaylık
Simgeler Düzeyinde	İstanbul İssız Ada Dans Deniz	(M...S) Adası Jülide'nin evi Keman At İntihar

2.1.6.7.1. Aşk:

Akşam Güneşi romanı, başkişi Nazmi ile Jülide arasındaki yasak aşk ilişkisi üzerine kurgulanır. Romanın başkişisi Nazmi, henüz çocukken tanıdığı amcasının torunu Jülide ile yıllar sonra (M...S) Adasında buluştuğu anda aralarında gizli bir yakınlaşma başlar. Nazmi'nin kendi içinde kabul edemediği bu aşk, gizli bir yara gibi günden güne büyüyecek ve nihayetinde onun yaşamına son verir.

Aşkın saflığı ve doğallığının başkişinin yaşamına yasak aşk olarak girmesiyle eserdeki gerilim düzeyi artar. Başkişinin roman boyunca yaşadığı iki büyük aşk vardır: Nazan ve Jülide. İlginçtir ki bu aşkların hiçbirisi Nazmi'nin gerçekte hayat arkadaşı olamazlar. Nazan, saf aşkın yansıması olarak çıkarları doğrultusunda aşkını karşılıksız bırakır, Jülide ise imkânsız bir yasak aşk olması sebebiyle kendinden uzaklaşır. Her iki aşkın da hayal kırıklığı, ayrı boyutlarda başkişinin ruh dünyasını derinden etkiler. İlk aşkı Nazan'ın acısını amcasının kızı Şükran ile yaptığı evlilik sonrası onun şefkatli kollarında çabuk unutan başkişi, ikinci aşkın acısını yüreğinden söküp atamaz. Romanın temelindeki izlek olarak karşımıza çıkan yasak aşk, aslında bir anlamda dile getirilemeyen, gizli bir aşk olarak da kahramanlar arasındaki gizli referant birliği sayesinde hayat bulur/izlenir.

Romanın ikinci bölümü, tamamen Nazmi ile Jülide arasındaki çatışma üzerine kurgulanır. Jülide (M...S)'deki çiftlikte neşe kaynağı olmasına rağmen, Nazmi ile aralarındaki buz tabakası hala erimemiştir. “*Vasilik nüfuzunu kullanarak Jülide’nin bütün davranışlarını olumsuzlayan Nazmi, yıllar öncesindeki çılgın karakter yapısının tekrar uyanmasından endişe duymaktadır.*” (Altuğ 2005: 28) Zira Nazmi’nin (M...S) Adasındaki çiftliğe gelişi, bu çılgın yaşamdan bir nevi kaçıştır. Nazmi, bu çiftlikte kendine “*yapay huzur ortamı*” (Altuğ 2005: 28) kurmayı hedefler ve bunda da kısmen başarılı olur. Ancak Jülide’nin çiftliğe gelişiyle birlikte bu huzur ortamı parçalanmaya doğru bir yol alır. Nazmi’nin kaçtığı “*uslanmaz çılgınlığı*” birdenbire yani kıpırtılarla tekrar gün yüzüne çıkar.

İkinci bölümde, Nazmi’nin Jülide’ye karşı tavrının değişmesiyle olay örgüsünün gidiş yönü de değişir. Nazmi ile Jülide arasındaki “çatışma”, “uyuşma” ya da “ortak mazide birlik” şekline bürünür. Böylelikle bir anda zirveye çıkan entrik kurgudaki gerilim unsuru da şeklini değiştirir.

Başkişi, Jülide’de “eski ben”ini bulur. Geçmişinde ateş gibi yanan yüreğiyle cıva gibi hareketli geçirdiği günleri anımsayarak onun eski bir dost ilgisini beklediğini fark eder:

“Bir anne gibi üstüme titreyen, her an benimle gülüp ağlayan müşfik bir zevcem olmasına rağmen tesellisiz bir yalnızlığa düşmüştüm. Zaman ile uyuşan fakat tamamıyla şifa bulmayan bu derdi nasıl unutmuş, aynı yerlerde aynı acıyı çeken bu zavallı küçük dert arkadaşının halini niçin bu kadar geç anlamıştım? Evet Jülide bir parça evvel on sene evvel ben demekti.” (s.193)

Kendi emellerini bir hastalık sonrası yitirdiğini/ maziye gömdüğünü zanneden Nazmi, ani ve kısa süreli bir şok neticesinde geçmişle yüzleşir. Bu yüzleşme, hem onun şifa bulmamış yarasını açığa çıkarır hem de kendisiyle aynı kaderi paylaşan Jülide’ye duygusal anlamda yakınlaşmasını sağlar.

Jülide’nin intihar girişimi ve Ayşe aracılığıyla Nazmi’ye yazdığı aşk mektubunun ifşa edilmesiyle dramatik aksiyondaki gerilim unsuru zirve noktaya ulaşır. Jülide, Nazmi’ye karşı aşkını itiraf ettiği satırlarda, çocukluğundan beri hayran olduğu eniştesine karşı içten duygularını dile getirir. Kendisini “*hasta bir âşık*” olarak çaresizlik içinde bulan Jülide, bu yükün/ sorumluluğun altında ezilmektense intihar ederek kaçmayı tercih eder. Şükran teyzesine karşı ihanet düşüncesinden kurtulmak

istememesi de bu intihar girişiminde etkili olur. Çünkü Jülide, vicdanı ile aşkı arasındaki çatışmadan kurtulma arzusu içindedir. Ruhundaki utanma duygusu onu “*ahlaki bir anksiete*” ile baş başa bırakır. “*Ego içindeki suçluluk veya utanma hisleri olarak deneyimlenen ahlaki anksiete, vicdandan gelen bir tehlikenin sezilmesinden dolayı ortaya çıkar*” (Hall 1999: 81) ve Jülide’yi intihara yönlendirerek onu ruhsal anlamda bir arınma düşüncesi ile karşı karşıya getirir. Fakat başarısız intihar girişiminin ardından romandaki dramatik aksiyon yeniden hareketlenir. Jülide’nin üzerindeki yük kalkar ve Jülide yeniden dünyaya gelmiş ve yaşadıklarından arınmış bir ruh gibi hafifler. Mektubu okuyan ve her şeyi öğrenen Nazmi için ise yaşam dengesi alt üst olur. Nazmi, Jülide’nin mutluluğu uğruna kendini feda eder. Aşkını yüreğine gömen kahraman, çevredekilere karşı baba-kız rolünü oynayıp kızını telli duvaklı gelin ederek özverili bir tutum sergiler.

Nazmi ile Jülide arasındaki sevgi, dışarıya karşı şekil itibariyle baba-kız olarak yansımaya devam ederken; içeriden yaşananlar, iki saf aşkın kaçak/ümitsiz görüşme anları şeklinde yansır. İlginç olan nokta ise Nazmi’nin içten içe yaşadığı büyük aşkı Jülide’den saklaması, ona kızı gibi davranmasıdır. Bununla birlikte Jülide’nin kendisine olan sevgisini öğrendikten sonra Nazmi, onu sevdiğini kendisine itiraf eder:

“Jülide’yi seviyordum. (...) Büyük aşkı bu akşam uzak akşam güneşlerine benzetiyordum. Boş ihtiraslar arasında bin cevr ü mihnet içinde ziyan olan ömrümün bu kadar güzel bir akşamı olacağını ümit edebilir miydim? Ömrümün hiçbir devrinde bu kadar mesut olduğumu bilmiyordum. Kalbim on beş yaşında bir genç çocuk kalbi gibi heyecanlarla çırpınıyordu.” (s.303)

Jülide’ye olan aşkını kendisine itiraf eden başkışı, bu mutluluğu kendi içinde yaşamaya mecburdur. Toplum tarafından onlara biçilmiş rollerin farkında olan başkışı bu nedenle Jülide’yi yakından tanıdığı İhsan ile evlendirir.

İstanbul’a hareket edecekleri veda günü, bu trajik ayrılığa yüreğinin dayanamayacağını anlayan Nazmi, bin bir türlü bahaneler ileri sürerek Jülide’yi yolculamaya gitmez. Yüreğindeki aşk yangınına gizlerken herkesten kaçmak ister. Jülide’nin Erzurum’a gitmeden önce (M...S)’ye gelerek orada kaldıkları kırk üç günlük zaman diliminde ise yaşadığı aşkın imkânsızlığına ve bu aşkın artık tek taraflı olduğuna da kanaat getirir. Jülide’nin tavırlarını kendince yorumlayan Nazmi;

“Belki bir gün Jülide bu macerayı düşünürken utanacak, gülecek “Ne çılgın bir çocuktum. Ömrümün en güzel bir iki senesine yazık ettim. Beyaz saçlı bir enişte için ölecektim” diye teessüfedecek...” (s.336)

şeklinde vehme kapılır. Jülide’nin İhsan’la birlikte Erzurum’a gitmesiyle bu vehim, realiteye dönüşür. İçinde büyüttüğü ümitsiz ve imkânsız aşkın yakıcı düşünceleriyle bedenine yayılan hastalığın pençesine düşer.

Nazmi ile Jülide arasındaki yasak ve gizli aşk eyleme dönüşmez. Bu nedenle iki taraflı yaşanan fakat başkalarına bildirilemeyen aşk duygusu, başkişinin yaşamını daha derinden etkiler. Jülide’nin bir gençlik vehimi olarak hatırlayabileceği bu durum, Nazmi’nin ölüme doğru hızla yaklaşmasına neden olur.

2.1.6.7.2.Kaçış:

Kaçış izleği başkişinin aktif bir yaşam çizgisinden pasif bir yaşam geçmek zorunda kalışını algılayışı ile birlikte başlar. Nazmi’nin gençlik yıllarında Paris’te Prens dö Bosfor olarak bilindiği dönemlerdeki hali ile (M...S) Adasındaki hali arasında hem fiziksel hem de ruhsal anlamda büyük bir çatışma/farklılık görülür. Başkişi Hüseyin Nazmi’nin adeta bir kişilik bölünmesi yaşadığı bu yıllarda içindeki aktif kişiliğin temsilcisi olan Prens dö Bosfor, Paris’te yaşarken günün yirmi dört saatini dolu dolu yaşayan gündüzleri askeri militer olma yolunda ilerleyen geceleri ise Paris’in salonlarında kadınlarla zaman geçiren bir karakterdir. Paris’te yaşadığı yıllarda zamanın nasıl geçtiğini bil(e)meden tüm enerjisiyle yaşayan kahramanın hastalandıktan sonra (M...S) Adasına yerleştiği zamanki durumu tamamen farklı bir çizgide gelişir:

“Kapıdan gireceğim zaman garip bir hisle durdum, uzun uzun arkama baktım. Bana öyle geliyordu ki eski hayatımla yeni hayatımın ayrıldığı nokta bu kapı eşiğidir.

Ömrümün sonuna kadar burada kalmaya mecburdum. Alışmaya ve sevmeye mecbur olduğum bu yere bu fena saatte gelmiştim.” (s.106-107)

(M...S) Adasına ilk geldiği anda kendisini iki farklı yaşamın eşiğinde gören başkişi zorunlu kaçışından duyduğu rahatsızlığı *“mecbur olduğum bu yer”* biçiminde ifade eder. Zira Nazmi’nin alışlagemiş yaşamından kopmak zorunda kalışı onun yeni ve yapay bir dünya kurmasına sebep olur. Bu nedenle zorunlu emekliliğinin ardından (M...S) Adasına sığınır/kaçar. Hastalığın etkisiyle birlikte daha sakin bir hayat

geçirmek zorunda kalan Nazmi, kendini toprak işlerine adanarak (M...S) Adasındaki insanların gönlünde taht kurmuş dervişvari bir insan olur. Kendini bu durumda olmaya zorlayan Nazmi'nin (M...S) Adasında kurduğu bu düzen aslında yapaydır. Yapay bir mutluluk yuvası edinme arzusu ile (M...S) Adasına yerleşirken geçmişteki hareketli dönemin feryatlarını ruhunun ve kalbinin derinliklerine gömer.

Kaçış psikolojisi içerisinde yapay bir düzen içerisinde geçmişinden saklanan Nazmi'nin saklandığı ve ötelediği duyguları ortaya çıkaran Jülide olur. Jülide'nin adaya gelişiyle birlikte sarsılan yapay dünyası içerisinde kaçarak sığındığı mekanda bu kez yine Jülide karşısında farklı bir kaçış yolu izlemek zorunda kalır. Çünkü Jülide, Nazmi'nin geçmişiyle yüzleşmesini sağlayan bir simge değeridir. Jülide de Nazmi gibi babasının ölümü ile birlikte (M...S) Adasına sığınmak zorunda kalarak onunla aynı kaderi paylaşır. Bu özdeşim yolu ile aralarında ruhsal bir bütünlük oluşan Nazmi ile Jülide'nin yaşadıkları yasak aşk, başkişi Nazmi'nin ruhsal anlamdaki kaçış sürecini tetikler. Çevredekilerin baba-kız ilişkisi olarak gördükleri bu yasak aşkın bildirilemez oluşu dolayısıyla kendi iç dünyasına kapanan Nazmi, kendisini çevresinden genel anlamda soyutlar.

2.1.6.7.3.Geçmişe Özlem:

Anlatı başkişisi Hüseyin Nazmi'nin yaşamının dönüşüm sürecinde önemli bir yere sahip olan askeri militerlikten ayrılmak zorunda oluş süreci ile pasifize bir yaşam kurgusu içerisine girişi onun aktif yaşamını özlemesine sebep olur.

Kendisine yapay bir dünya kurgulayarak (M...S) Adasında toprak işleriyle uğraştığı dönemde, dışarıdan sakin ve huzurlu görünen yaşamı içsel anlamda tatmin olmaz. Nazmi'nin kendisiyle olan çatışmasının fiziksel anlamda dış boyuta taşınması Jülide'nin (M...S) Adasına gelişiyle başlar. Jülide'nin gelişi, Nazmi'nin ruhuna gömdüğü gençlik yıllarını ya da başka bir deyişle “Prens dö Bosfor”olduğu dönemi hatırlatır. Romandaki gerilim unsuru, başkişi Nazmi'nin Jülide'ye olan aşkı ve gençliğine duyduğu hasretin etkisiyle de zirve noktaya taşınmış olur. Jülide'nin adaya gelişi, Nazmi'nin kendince yaşadığı yasak aşkın ötesinde geçmişiyle hesaplaşmasıdır.

Jülide'nin Nazmi tarafından taşra ahlâkı doğrultusunda olumsuzlanan tüm tavırları, aslında onun geçmişinden saklandığı ve kaçtığı davranışların yansımasından başka bir şey değildir. Bu nedenle kendisiyle Jülide arasında benzerlikler kuran

Nazmi'nin Jülide'ye bakışı da giderek değişir. Başlangıçta onda kendi geçmişini görerek ondan nefret etme derecesine gelen Nazmi, sığındığı/kaçtığı çiftlikteki on yıllık emeğinin boşa çıkma sebebini de ona bağlar:

“On senelik emeğim ve mihnetim boşa gitmişti. Kalbimdeki isyan ve hiddetin mecrası birdenbire değişti. Bütün bu ıstırapların, bu buhranların sebebi Jülide'ydi. Evlat diye kollarımı açtığım, sevmeye hazırlandığım bu çocuk, beni çıban gibi zehirlemişti.” (s.168)

Geçmişiyse bugün arasında bir köprü vazifesi gören Jülide'ye bakışı, “taşra ahlâkı”nın dışında kendi iç dünyasına yönelen, kendi geçmişini sorgulayan ve onda yeniden yaşayan Nazmi'nin yaşam çizgisini değişir. Bir yıl süren bir geçici çatışma sürecinin ardından Nazmi ile Jülide geçmişteki dostluğu şimdiye taşır.

2.1.6.7.4.Fedakârlık:

Anlatıda, fedakârlık izleği, başkişinin amcasının kızı Şükran ile özdeşleşmiş biçimde sunulur. Şükran, Nazmi'nin Trakya'da yaralanıp hasta olarak Çamlıca'daki köşke gelişinden itibaren bir hemşire gibi onun yanından ayrılmaz. Şükran'ın fedakârlığı sadece Nazmi'nin yaralı bir kişi olmasından kaynaklanmaz. Nazmi'yi gizlice sevdiği halde onun yakın arkadaşı Nazan'a olan aşkında da sürekli ona destek olur. Yaralı bir durumda mesleğini yürütemeyeceğini öğrenen Nazmi'nin Nazan tarafından reddedildiği anda da Şükran, fedakâr bir âşık rolünde sevdiğinin mutluluğu için çaba gösterir. Nazmi'nin Nazan'dan olumsuz cevap aldığı dönemde onu teselli etmek yine Şükran'a düşer:

“Şükran, bu genç kızın hayatımda ne kadar ehemmiyetli olduğunu bir kere daha anlıyordum. Yanıma oturdu. Ellerini dizlerime koydu. Bana en tatlı ümit verici kelimelerle Nazan'dan bahsetmeye başladı.” (s.78)

Şükran, Nazmi ile evlendikten sonra onun için yaptığı fedakârlığı itiraf eder. Bir fırsat düşkünü olarak algılanmaktan çekinen Şükran, Nazmi ile Nazan'ı birleştirmek için girişimlerde bulunduğunu söyleyerek ne kadar fedakâr bir âşık olduğunu gösterir.

Fedakârlık izleği, Nazmi ile Jülide arasında gelişen aşk ilişkisi içerisinde farklı bir boyutta işlenir. Nazmi kendisini sevdiğini öğrendiği anda büyük bir yıkıma uğradığı halde karısının yeğeni konumundaki Jülide'yi toplum karşısında kızı gibi göstererek onu kendi elleriyle evlendirir. Nazmi'nin bu fedakârlığı, onun aşkının eksilmesinden

değil yücelmesinden kaynaklanır. Bir zamanlar amcasının kızı Şükran'ın kendisine karşı duyduğu fedakâr âşık rolü bu kez Nazmi'ye geçer.

“Bu aşkın beni utancımdan öldürmesi lazım gelirdi. Fakat utanmıyordum. Çünkü Jülide kendisini sevdiğimi bilmeyecekti. Aşkım kalbimin içinde yalayıp ölecekti. Hiçbir arzum, ümidim yoktu.” (s.302)

Kendisi ve geleceği ile ilgili bir beklenti sahibi olmayan başkişi, sevgisini tek taraflı yaşayarak fedakârca bir tutum sergiler. Toplum tarafından kendilerine verilmiş olan vasilik görevini tam anlamıyla yerine getirirken gizli aşkıdan feragat etmesini sağlar. Bu fedakârlık Nazmi'yi *kökten bir yalnızlığın* içine sürükler.

2.1.7. Bir Kadın Düşmanı

2.1.7.1. Romanın Kimliği

Bir Kadın Düşmanı adlı roman kitap haline gelmeden önce Vakit gazetesinde tefrika edilir. Kitap, 1927 yılında İstanbul'da Yeni Matbaa tarafından basılır. Reşat Nuri'nin yazdığı yedinci romanı olan bu eser, aslında ilk yazdığı fakat sonradan yayınladığı Harabelerin Çiçeği romanının vaka bakımından kopyası gibidir. Bu romanın bir Fransız yazarın eserinden esinlenilerek yazıldığını itiraf eden Güntekin, bu eserin vakasını ve şeklini değiştirerek “Bir Kadın Düşmanı” adlı eseri yazar. Yine eserin dikkat çekici bir diğer tarafı ise iç kapakta parantez içinde “Çirkinin Romanı” adının oluşudur.

İlk romanıyla vaka bakımından benzeşmesine karşın Reşat Nuri Güntekin'in olgunluk döneminde kaleme aldığı roman, hem vaka hem de karakterlerin ruhsal özelliklerinin irdelenmesi bakımından daha üst düzeydedir. Eserin son baskısı 2008 yılında yirmisekizci basım olarak İnkılâp Yayınları tarafından yapılır.

2.1.7.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir Kadın Düşmanı adlı roman, mektup-roman türünde kaleme alınır. Mektup türünün edebiyatla olan ilişkisi, insanın duygu ve düşüncelerini anlatımın kurgusu bakımından daha farklı biçimlerde ifade etme isteğinden ortaya çıkar. bu duygu ve düşünceleri daha içten bir biçimde okura yansıtmak isteyen anlatıcı, Sara ve Ziya (Homongolos) adlı iki kişinin yazdığı mektupların iki bölüm halinde vererek olay örgüsünü kurgular.

Romanın ilk bölümü, Sara'nın babası Adnan Paşa ve arkadaşı Nermin'e yazdığı mektuplardan oluşur. Bu mektuplarda anlatıcı, sözü tanık anlatıcı konumundaki Sara'ya emanet eder. Romandaki başkişi Homongolos Ziya olduğu için Sara'nın, ilk bölümde yazdığı mektuplar, başkişinin roman sahnesine çıkışını hazırlar. "Sara'nın Mektupları" başlığını taşıyan bu kısımda ilk mektup "Sara'dan Adnan Paşa'ya" yazılır:

Mektubun bitiminde yer alan Romen rakamlarıyla II olarak belirtilen başlık altında ise, Sara'nın Ferhan adlı arkadaşıyla yaptığı telefon görüşmesine yer verilir. Bu görüşme, diyalog şeklinde romana yerleştirildiği için, anlatıcının hâkim bakış açısı kullandığı görülür. Sara ile Ferhan arasında geçen konuşma şu şekilde başlar. Bu diyalog bölümü, romanda mektup tekniği dışında kalan tek bölüm olarak dikkati çeker.

Sâra'nın babası Adnan Paşa ve arkadaşı Nermin'e yazdığı mektuplar, anlatıda tek taraflı olarak verilir. Onlardan gelen cevaplar ayrı ayrı mektuplar halinde nakledilmez. Bunun yerine, anlatıcı, Adnan Paşa ve Nermin'in mektuplarında yer alan bazı sözleri ve soruları yine Sâra'nın mektuplarında ortaya koyar:

"Sevgili Nermin,

Mektubunun sonunda diyorsun ki: "Gözlerimiz yollarda kaldı. Her gün seni bekliyoruz. (Sâra gideli dokuz gün, on gün, on bir gün oldu... dayısının zeytinliğinde can sıkıntısından bunalmıştır... Ne yapar yapar, bugünlerde bir bahane uydurup kendini İstanbul'a atar) diyoruz... Benim ve kadın erkek bütün arkadaşlarının fikri bu..." (s.19)

Yazarın romanın hem ilk bölümünde Sâra'nın hem de ikinci bölümünde Homongolos Ziya'nın mektuplarını karşılıksız bırakması hakim anlatıcının anlatım biçimindeki tercihini gösterir. İlk bölümde Sâra'nın yazdığı mektuplara karşıdaki kişinin cevap vermesi doğal iken ikinci bölümde Ziya'nın ölen arkadaşına yazdığı mektuplar cevapsız/ tek taraflı kalır.

Romanın ikinci kısmı Homongolos'un ölen arkadaşı Necdet'e yazdığı mektuplardan oluşur. Dolayısıyla bunları birer mektuptan ziyade günlük ya da hatırat olarak nitelemek doğru olacaktır. Çünkü Ziya'nın mektupları kendi yaşamöyküsünün özeti şeklinde sunulur.

“Uzun uzun hesap ettim. Tam yedi sene, altı ay, yirmi bir gün var ki birbirimizden haber alamamıştık.

Nasılsın Necdet? Bu nasılsın sualimi sırf mektuplarda âdet olduğu için sordum. Yoksa, hiçbir eksiğin, hiçbir gam ve kasavetin olmadığını biliyorum” (s.139)

Necdet'e yazılan bu mektupların ikinci bölümde nasıl bulunduğu ve kim tarafından ifşa edildiği belli değildir. Anlatıcı, hâkim bakış açısıyla Sâra'nın mektuplarını olduğu gibi Ziya'nın mektuplarını da okuyucuya gösterir/okutur.

Romanın kurgusu, Reşat Nuri'nin Acımak romanına benzemekle birlikte bir iki farkla ondan ayrılmaktadır. Acımak romanındaki gibi Bir Kadın Düşmanı'nda da ilk bölümde başkişi, norm karakterin ve toplumun dışarıdan bakışıyla aktarılır. İkinci bölümünde ise başkişisinin bilinmeyen dünyası ya da bir başka deyişle madalyonun ters tarafı gösterilir.

Bir Kadın Düşmanı romanının ilk bölümünde anlatıcı Sâra, ikinci bölümünde ise Ziya'dır. İlk bölümün II. Başlığı ise karşılıklı konuşma şeklinde verilir. Romandaki bu anlatıcı farklılaşması “karma /çoğul bakış açısı” kullanıldığının göstergesidir.

2.1.7.3.Olay Örgüsü

Bir Kadın Düşmanı romanı, yazar tarafından iki bölüme ayrılır. Mektup-roman şeklinde kurgulanan eserin ilk bölümü Sâra'nın babası Adnan Paşa ve arkadaşı Nermin'e yazdığı mektuplardan; ikinci bölümü ise romanın başkişisi Ziya'nın ölmüş arkadaşı Necdet'e yazdığı mektuplardan oluşur. Eserin ilk bölümü genel anlamda ikinci bölümünün hazırlayıcısı ya da olayların farklı çerçeveden sunumu şeklindedir.

Sâra'nın babasına ve Nermin'e yazdığı mektuplar toplam on dört tanedir. Bunlardan üç tanesi babası Adnan Paşa'ya, on bir tanesi arkadaşı Nermin'e yazılmıştır. Romen rakamlarıyla on beş bölüme ayrılan ilk bölümün II. Başlığı ise Sâra ile arkadaşı Ferhan arasındaki telefon görüşmesinden oluşur.

Birinci Bölüm:

- Sâra'nın babası Adnan Paşa'yı hastalık ve dayısının kızı Vesime'nin düğünü bahanesiyle kandırması ve Marmara sahilindeki kasabada kalması
- Sâra'nın kasaba halkı ve özellikle de dayısının kızı Vesime'nin müstakbel kocası Remzi Bey'i kendisine âşık etme arzusu
- Sâra'nın Remzi Bey'in daveti üzerine evlerine gelen Homongolos Ziya ve arkadaşlarıyla tanışması
- Ziya'nın Sâra'ya duyarsız görünmesi karşısında Sâra'nın onu kendisine âşık etme arzusu ve kur yapması
- Ziya'nın bir motor yarışında hızlı girdiği virajı dönemeyip uçuruma yuvarlanarak ölmesi

Romanın ilk vaka halkası, roman başkişisi Homongolos Ziya'nın ölümü ile noktalanmasına rağmen ilk bölümde başkişinin derinlemesine iççözümlemesi yapılmaz. Onun yaşamındaki bilinmeyen gerçeklerin ifşası, ikinci bölüme saklanır. Böylelikle romandaki gerilim unsuru da artarak ikinci bölüme sarkar. ikinci bölümün vaka birimleri ise şunlardır:

İkinci Bölüm:

- Homongolos'un arkadaşı Necdet'in yüzünün savaşta yanması ve onu ölüm anında nişanlısına göstermemesi
- Homongolos'un yatılı okul yıllarındaki yalnızlığı ve Necdet'i tanıdığı dönemi hatırlaması
- Homongolos'un Remzi Bey'in verdiği davette Sâra ile tanışması
- Homongolos'un Sâra'ya olan aşkını kendisine itiraf etmesi
- Homongolos'un, Sâra'nın kendisini elde etmek için yaptığı oyunu fark ederek bir motor yarışında intihar etmesi

Romanın ilk vaka halkasında tanık-anlatıcı konumundaki Sâra'nın gözüyle tanıdığımız başkişi Homongolos Ziya, ikinci vaka halkasında ben-anlatıcı konumunda

kendini ve geçmişini anlatır. Sâra ile Homongolos arasında yaşanan olaylar iki bölümde eş zamanlı şekilde kahramanların kendi cephelerinden aktarılır.

2.1.7.4.Zaman

Roman, konusu itibariyle Cumhuriyet sonrası dönemde geçmektedir. İlk bölümde, mektuplarla başlayan anlatımda herhangi bir takvim zamanı ibaresine rastlanılmaz. Fakat olaylar, işgal yılları ve Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda geçtiği şu ibarelerden anlaşılır:

“Zaferden sonra ona bir çiftlik merakı arız oldu. Zaten Şûrâ-yı Devlet'teki memuriyeti de lağvedilmişti. (...)

Orada, Yunan işgali zamanında yanan küçük bağ kulesi yerine büyücek bir köşk yaptırdı.” (s.11-12)

Sâra'nın dayısının Marmara yakınlarındaki bir kasabadaki çiftliğe yerleşme zamanlarını anlatan bu satırlar, aynı zamanda sosyal zaman unsurlarını da içinde barındırır.

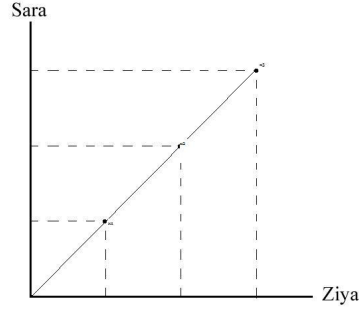
Romanda iki farklı vaka halkasına bağlı olarak iki farklı zaman kullanımı görülür. İlk bölümde Sâra'nın yazdığı mektuplarda zaman sıradizimsel bir biçimde ilerler. Fakat mektupların okunması yazılma zamanından sonra olduğu için Sâra'nın yaşadığı olaylar ile okurun bunu öğrendiği zaman dilimi arasında fark oluşması doğaldır. Sâra'nın babası ve Nermin'e mektuplarında bahsettiği olayları öğrendiğimizde olaylar yaşanmış ve bitmiştir.

Mektuplarla ilerleyen ilk bölümde vakaların anlatım zamanı da mektubun gönderilme anı/gününe göre ayarlanır. *“Kusura bakma Nermin... Sana Çarşamba postasına kadar uzun bir mektup hazırlarım.” (s.19)* şeklinde sadece gün isimlerinin zikredildiği zaman birimi kozmik olmaktan öteye geçmez:

İlk vaka halkasında Sâra'nın mektupları kronolojik olarak sunulmasına rağmen, Sâra yaşadıklarını geçmişe dönük olarak aktarır. Özellikle de mektup gibi sınırlı bir yazı türü içine kahraman, kendi yaptıklarını/yaşadıklarını yazarken kendince önemsendiği olayları *“Bir gün yine kasabaya inmiştim.” (s.21), “Dün Homongolos ile teşerrüf ettim.” (s.53)* şeklinde özetleyerek anlatır.

Romanın ikinci vaka halkası, başkişi Homongolos Ziya'nın arkadaşı Necdet'e yazdığı mektuplardan oluşur. Homongolos'un yaşamına ait kesitler ve Sâra ile tanıştığı

dönemi içeren bu vaka halkasında, zaman unsuru iki farklı boyutuyla kullanılır. Birincisi Ziya'nın Sâra ile tanıştığı dönemin eşzamanlı olarak kendi ağzından aktarılması; ikincisi Ziya'nın çocukluk yılları ve kendini Kayabalığı ya da Homongolos olarak ünlendiren geçmiş günlerin muhasebesidir.



X1, X2, X3 olarak gösterilen noktalar Sara ve Ziya'nın aynı olayları kendi bakış açıları ile sundukları noktaların çakışmasını gösterir. Yukarıdaki grafik, romanın iki vaka halkasına bağlı olarak Sâra ve Ziya'nın aynı anları eşzamanlı olarak kendi ağızlarından aktarmalarını ve kendi yaşadıkları farklı olayların yansımalarıdır. Çerçeve vaka üzerinde ilerleyen zamanda Sâra ve Ziya'nın mektupları, sıradizimsel olarak ilerlerken geriye dönüş zamanında yaşadıkları olaylar çakışmaktadır.

Romandaki vaka zamanı, başkişi Homongolos Ziya'nın çocukluk yıllarına dönüşü dikkate alınacak olunursa yaklaşık yirmi beş yıllık bir zamanı kapsar. Fakat vakanın temelini oluşturan Sâra ile Homongolos arasındaki macera göz önünde bulundurulursa bu süre yaklaşık iki-üç ay kadar kısaldır.

2.1.7.5. Mekân

2.1.7.5.1. Çevresel Mekân:

Romanın vakası, Marmara kıyısında adı verilmeyen bir kasabada geçer. Kasabanın yerleşimini ve ilk görüntüsünü karamsar bir tablo halinde sunan Sâra, aynı paragrafın devamında kasaba dışındaki çiftliklerin ve doğal güzelliklerin tasvirini övgüyle yapmaktan kendini alamaz. Romanın temel vakasının geçtiği bu mekânın yanı sıra başkişi Homongolos Ziya'nın İstanbul'da gittiği yatılı mektep de fiziksel mekân olarak dikkat çeker. Bu mekân, başkişinin ilerideki yaşamını etkiler.

2.1.7.5. 2.Olgusal Mekânlar

2.1.7.5. 2.1. Kapalı- Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Fiziksel çirkinliği dolayısıyla toplum dışına itilen ve sürekli yalnız başına kalan roman başkışisi Homongolos Ziya için gönderildiği yatılı mektep gittiği ilk günlerden itibaren kapalı/dar mekan konumundadır. Ailesinin Ziya'nın çirkinliğine tahammül edemeyerek kendilerinden uzaklaştırmak amacıyla gönderdikleri bu yatılı mektep, onun fiziksel çirkinliğinin cezasını ödediği bir hapisane gibidir. Öyle ki, Necdet ile tanıştıkları zaman dilimini anlatırken hatırladığı mektebe, bir tatil dönüşü herkesten önce bırakılışını şu acı hatıra ile aktarır:

“ Dehşetli bir can sıkıntısı içinde okulda kendi kendime dolaşıyorum... Mektep, çok تنها...”

Evcilerden bir ben varım... Muallimlerden biri:

“Aferin Ziya... Sen mektebi bütün arkadaşlarından fazla seviyormuşsun... Bak, daha dersler başlamadan geldin!” diyor.

Sermubassır gülererek öteden söze karışıyor:

“Geldi değil, getirdiler beyim... Hapse getirir, sürgüne getirir gibi getirdiler. Bence onun vaktinden evvel gelmesi pek iyi bir mana ifade etmez.” (s. 143-144)

Sermubassır'ın gülererek söylediği *“hapse getirir, sürgüne getirir gibi getirdiler”* cümlesi, Ziya'nın mektebe adeta kovuluşu ya da atılışı biçiminde algılanır ki bu da mektebin başkışinin yaşamında kapalı/dar mekân olarak yer almasını sağlar. Ziya için gittiği her yer attığı her adım azap gibidir.

Mekânı yaşanılır kılan insandır, yaşadıklarını mekâna yansıtan da. Bu nedenle bedensel/fiziksel çirkinliğiyle toplum tarafından yalıtılan Ziya için her mekân kendi bedenini taşımak zorunda olduğu dar/kapalı alandır. Mektep yıllarında özellikle yalnızlığı seçen ve bu duruma itilen Homongolos Ziya'nın kendi çirkin bedeni içine hapsedilmiş ruhu da karanlıklar içindedir. *“Beden ruhun, dünya ise genel anlamda insan varlığının zindanıdır, bataklıktır.”* (Korkmaz, 2005: 136) Bu nedenle Ziya'nın *beden'i* kapalı/dar mekândır. Kendi dünya algılamasını çirkin bir beden içine yerleştiren ruh ile ontik uyumsuzluk içerisinde duyumsayan Ziya, dar anlamda kendi bedenine geniş anlamda dünyaya hapsedilmiş gibidir.

İçinde taşıdığı ruhsal görünümün aksine dışındaki görüntünün çirkinliğinin bedelini ödeyen başkişinin gelecekteki yaşamı da bu duruma göre şekillenir. Çirkin bedeni bir mekân olarak düşündüğümüzde o mekânın içinde yaşamak zorunda kalan Homongolos'un içsel âleminin kapalılığı dışa da yansır.

2.1.7.5. 2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Romanın vakası Marmara Adasında bir kasabada geçmektedir. Buradaki zeytinlikler ve doğal güzellikler, hem başkişi Homongolos Ziya hem de kendini bir kraliçe gibi gören Sâra için açık/geniş mekândır. Çift taraflı bir karakter analizinin yapıldığı romanda, hem fiziksel çirkinliğini doğanın güzelliği içinde yok etmeye çalışan Ziya hem de fiziksel güzelliğini küçük bir kasabada narsist duygularla her erkeği kendine âşık ettirecek ve her kadını kışkırtacak kadar ön plana çıkarma arzusunda olan Sâra için bu mekân son derece değerlidir.

Romanın ikinci kısmında özellikle de Homongolos'un yalnızlığını paylaşan gece ve gecenin kusurlarını örten doğa, açık/geniş mekân özelliği gösterir. Homongolos'un gece ile olan yakın ilişkisi, karanlığın fiziksel kusurları örtmedeki başarısıdır. Hem doğadaki hem de bedenindeki çirkinlikleri örten bir gecede Homongolos arkadaşı Necdet'e şu satırları yazar:

“Gündüz gözüyle bakılınca adeta bir mezbele... Tabiatıta şu ay dede kadar gayur ve faal bir tanzifat amelesi yoktur sanırım. Hangi lekeyi, hangi kiri, hangi çirkinli temizlemeye kadir değildir ki? Işıklarının süpürgesini bataklığa sürüp geçer, bakarsın kirli çamurlar gökyüzü gibi temizlenip derinleşir. (...)

Hatta ileri giderek diyeceğim ki, ay dede, dünyanın sade maddi kirlerini çirkinliklerini değil, yürekleri de bir dereceye kadar yıkayıp temizler” (s.137-138)

“Işıklarının süpürgesi” ile “kirli çamurlar”ı ve “yürekleri de bir dereceye kadar yıkayıp temizle(yen)” ay ışığı Ziya'nın içindeki güzelliklerin dış dünya ile ilintisini kurmasına yardımcı olur. Ay ışığının parlaklığı ve sihirli ışıkları altında doğanın güzelliklerini ortaya çıkardığı bu zaman diliminde, Ziya'nın ruhundaki mekân da genişler. Onun çirkin bedeni içine hapsolmuş duygu yüklü kalbi, kendi yalnızlığında ortaya çıkar.

Romanda genellikle toplumdan uzak yaşayan bir karakter görünümünde çizilen Ziya'nın, doğaya kaçıışı ve içindeki büyük sırlarla kendini unutturduğu anlar onun için açık/geniş mekândır.

2.1.7.6. Şahıs Kadrosu

2.1.7.6.1. Başkişi

Bedensel çirkinliği yüzünden toplum tarafından yalıtılmış ve duyarsızlaştırılan ve kendisine insandan çok duygusuz bir makine gibi davranılan Homongolos Ziya, Bir Kadın Düşmanı romanının başkişisidir. Hastalıklı bir karakter görünümünde sunulmasına karşın toplumsal baskının öngördüğü biçimde davranışlarını tepkiye dönüştüren Ziya, bir çirkinin içinde bulunduğu ruh halini yansıtır.

Fiziksel çirkinliği yüzünden duyarsızlaştırılan ve samimi duygularını kalbinin derinliklerine gömen Ziya'ya "Homongolos" ve "Kayabalığı" lakapları takılır. Bu lakapları, kendi adı gibi benimseyen Ziya, fiziksel çirkinliğini çocukluğundan itibaren büyük bir ur gibi taşıyarak, insanlığın/toplumun çirkin taraflarını kendi çirkin bedeni içinde yaşar.

Romanda toplumun kendisini düşman olarak gördüğü/dışladığı bir bireyin etkiye tepki prensibiyle duyarsız ve duygusuz bir varlık olarak geri dönüşü görülür. Fiziksel anlamda güzellikten yoksun olan Ziya'nın bu yapısından dolayı toplum tarafından yalıtık bir dünya içine itilerek sosyalleşmesine izin verilmez. Toplum içinde sosyalleşmeyen Ziya, kendini ifade etmek/göstermek amacıyla farklı yollara sapar. Özellikle de çirkin bedenini dış dünyaya karşı bir silah olarak geliştirmeye başlar. Duygularından çok kaslarını geliştiren Ziya, romanın diğer marazi karakteri Sâra'nın gözüyle şu şekilde tasvir edilir:

"orta boylu, hatta ortadan biraz kısa bir adamdı. (...) çehresine gelince, onu sana bilmem nasıl anlatmalı Nermin? (...) Afrika zencilerinin kısa kıvrıkcık saçlı, sivrice başını al. Onun altına Avrupalının biraz çıkık alnını yapıştır. Sonra, Çinlilerin, Japonların uçları havaya kalkmış kaşların, badem gibi çekik gözlerini tak. Amerikan vahşisinin iri, kemikli, yırtıcı çenesini ilave et. Sonra yine onun kırmızı rengiyle bu çehreyi baştan badana et. İşte sana Homongolos'un başı." (s.53)

Fiziksel çirkinliğin insan ruhuna da yansımaları zorunluluğu toplumun genel önyargısıdır. Bu nedenle toplum tarafından beklenen bu davranış biçimi, Ziya'ya çocuk yaşta

bulaşır. Hayatın acı tecrübesini küçük yaşlarda kazanan Ziya, kendi yalıtık dünyası içinde nasıl duyarsız ve duygusuz bir hale geldiğinin bilincindedir. Çünkü “*bir gerçeklik içindeki yavan esareten kesin bir kendini tanımaya götüren yol(da)*” (Lukacs, 2003:86) dışlanmış olduğunun farkında olması onu kendi gerçeği ile baş başa bırakır.

Kaslarının gücü ile kendisine dokunulmaz bir alan oluşturan Ziya, bundan sonra toplumun kendisine yönelttiği hakir ve alaycı bakışı tersine döndürür. Özellikle de fiziksel güzelliği ve nahifliği hep ön planda tutan ve yaradılışı gereği buna uygun davranan kadınlara karşı daima acımasız ve alaycı davranır. Bunun nedeni belki de annesiz büyüme ve anne şefkatinden mahrum olmasıdır. Zira, “*Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her tür oluşum ve değişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her tür başlangıç ve sonun sessiz temeli anne sevgisidir.*” (Jung, 2005:30-31) Anne sevgisinden mahrum olan Ziya’nın kadınlara karşı daha acımasız ve alaycı olması bu bakımdan doğaldır.

Ziya’nın roman kahramanı olarak bir makine benzeri insan olan Homongolos ile özdeşleştirilmesi ve toplum tarafından onun insani yönlerinin olabileceği ihtimalinin unutulmuş oluşu da dikkat çekicidir. Ona takılan Homongolos lakabı bir film kahramanının adıdır:

“*Homongolos bir sinema filmi kahramanıdır... Muhayyel bir kâşif, sun’i bir adam yapmaya muvaffak olur... Bu makine, bir çok cihazlardan insana fâiktir. Mesela, insanlardan daha tendüriüst, daha kuvvetlidir... Zihni ve zekâsı bizden daha mütekâmindir. Hâsılı ideal bir insan... Fakat büyük kâşif, bu sun’i adama yalnız bir hassayı vermeye muvaffak olamamıştır: Kalp ve his*” (s. 46)

Bir makine ile özdeşleştirilen Ziya’nın da kalpsiz ve hissiz olduğu toplum tarafından ona yüklenmiş bir zorunluluktur. Ondan beklenen, yüzü gibi çirkin davranışlar sergilemesi, tuhaf ve her şeyden önemlisi hissiz olmasıdır.

Dışarıdan bakıldığında duygusuz görünen ve “*verdiği dış izlenim hakkında hastalık derecesinde hassas olan*” (Bakhtin, 2005: 87) Ziya’nın iç dünyasında, toplumdan intikam almak isteyen bir çirkinin ruh hali ile karşılaşılır. Annesizlik sürecinden başlayarak kendisini dışa iten ve öteleyen bütün insanlardan intikam almak isteyen Ziya’nın yaşamında kendisine yakın hissettiği tek insan okul arkadaşı Necdet olur. Bu yakınlığın sebebi ise Necdet’in okula geldiği günkü yalnızlığı ve diğer çocukların onu dövüp onunla alay etmeleridir. Ziya, kendi yaşadıklarıyla özdeşim

kurarak içinde bir sıcak lav halinde var olan sevgisini arkadaşı Necdet'e doğru yönlendirir.

Homongolos'un roman boyunca karakter özelliğinin kendince yıprandığı fakat toplumun bunu hissetmediği anlar ise Sâra'ya karşı duyduğu yakınlıkla belirginlik kazanır. Bir zamanlar sevgisini aktardığı Necdet'ten sonra kalbini sunacak başka birini bulmak Homongolos'un tüm yaşamını alt üst eder. Zira onun kabuk bağlamış sevgisini elde etmek isteyen Sâra sadece narsist emellerinin peşindedir. Başkişinin topluma karşı belirlediği davranış biçiminden sapma göstererek, normal/sıradan insanların yaşam biçimlerinde olduğu gibi bir sevmeye eğilimi içinde olması onun için bir yıkım olur. Bir an için de olsa kendisine sevgi gösterildiğini zanneden Homongolos Ziya'nın aşka bakışı değişecektir. Bir ateşli hastalık olarak gördüğü aşkın karşılıksız oluşundan ziyade kendisinin geçirdiği zaaf dakikalarını içine sığdıramayarak intihar eder. Bu intihar, Ziya'nın toplum tarafından yüklenmiş görevlerinin ve umutsuzluğunun sebep olduğu uyumsuzluğun bir neticesidir. *“Umutsuzluğun uyumsuzluğu basit bir uyumsuzluk olmayıp kendisine bağlı kalmakla birlikte başka bir ilişki tarafından ortaya konan bir ilişkinin uyumsuzluğudur”* (Kierkegaard, 2007:22-23) Homongolos'u intihara yönlendiren en büyük etken de umutsuz/uyumsuz aşkın benliğinde oluşturduğu kırılmadır. Ziya bu intiharla, yaşamında oluşacak değişimi ortadan kaldırmayı arzular.

2.1.7.6.2.Norm Karakterler

Bir Kadın Düşmanı romanında başkişi Homongolos Ziya'nın kişisel gelişim sürecini ve entrik kurgudaki çatışmayı sağlayan kişi olan Sâra norm karakterdir. O aynı zamanda, görünenin arka planına yansıyan/gizlenen iyi yürekli çirkin ve kötü yürekli/kendini beğenmiş/narsist güzel arasındaki çatışmanın gerilimi oluşturan tarafıdır.

Kendi varlığına tutkun bir birey olan Sâra'nın yaşama tutunduğu tek dal, kendisini başkalarına hatta içindeki öteki ben'e kabul ettirme/üstün gösterme çabasıdır. İstanbul'daki seçkin gençler arasındaki koket kız özelliğini taşıyan ve kendisine rakip olanları kıskanacak kadar bencil olan Sara'nın Marmara'nın kıyısındaki bir küçük kasabada rakipsiz olması onun narsist duygularını tatmin eder. Güzelliğine aldırış

etmeyenleri, onun tavırlarını alaya alanları ise kendine âşık ederek öç alma isteği hastalıklı bireysel yapısının göstergesidir.

Özellikle romanın birinci bölümünde tanık anlatıcı konumunda görünen Sâra'nın Marmara adasındaki küçük bir kasabada mutlu olmasının sebebi kendisine verilen değer farkındalığıdır. Bu farkındalığın hazzını yaşayan Sâra kasabadaki halini arkadaşı Nermin'e yazdığı mektupta şu şekilde dile getirir:

“Bütün bu hayat aktrist ve aktörleri başıboş bir halde bir araya getirilince kopacak curcunayı tasavvur edebilirsin... (...) Bu truptaki rolümü tabii tahmin etmişsindir Nermin... Ben, onların bir nevi primadonnasıyım... Bu rolü büyük bir zevk ve ihtimam ile oynuyorum. Hâkimiyetim karşısında herkesin az çok boynu bükük... Bir füsün gibi bütün gözleri, gönülleri kendime çekiyorum.” (s.39)

Başkişi gibi o da görünen yüzünün arkasında görünmeyen hastalıklı bir taraf barındırır. Özellikle babası ve Nermin'e yazdığı mektuplarda farklı iki karakterin yansımaları da bunun göstergesidir. Adnan Paşa'ya yazdığı mektuplar, Sâra'nın topluma karşı takındığı tavrın yansımaları iken arkadaşı Nermin'e yazdığı mektuplarda narsisist eğilimlerle kendini beğenmişliğini ortaya çıkaran tavrı görülür. Bu anlamda Sâra, arzulanan ve sürekli istenilen bir özne olma bilinciyle hareket eden bir tip olarak yansır.

Başkişinin yaşamını biçimlendiren çocukluk dönemindeki yalıtılmışlık ve toplum dışına itilmişliğin aksine Sâra'nın aşırı ilgiden şımartıldığı ve bunu toplumun aleyhine kullandığı görülür. “Kendini önemsemenin bir bölümü birincildir, çocuksu narsisizmin kalıntısıdır” (Freud,1998: 44). Sâra'nın da narsistik yönelimlerinde, çocukluğundan gelen “çocuksu narsisizm”e bağlı belirgin etkiler söz konusudur.

“Ben minimini bir kız çocuğu olduğum zamandan beri böyleyim... Güzelliğim beni çok fazla şımarttı. Etrafımdaki insanları kendime hayran ve esir etmekte adeta marazi bir zevk duyuyorum... Bu, belki de bir hastalık... Ne yazık ki ben hayatımı kimseye vakfedemeyeceğim... Bir türlü kimseleri beğenemiyorum...” (s.23)

Çocukluktan gelen güzel kız imajıyla şımarıklığı birleştiren Sâra'nın romanın başkişisi Ziya ile “aşk anlayışı” bakımından birleştiği görülür. Güzel ve çirkin masalının değiştirilmiş bir biçimi olarak birleştirici unsur olabilecek nitelikteki aşkın ayırıcı özelliği bu eserde daha çok ön plana çıkar. Çünkü patetik kişilik yapısına sahip iki karakterin kendilerine biçtikleri rolün dışına çıkmaları beklenilmez bir durumdur. Bu

nedenle Sâra, Homongolos ile karşılaştığında kendini beğendirmeye arzusunun yenik düşmenin ötesinde kendisini aşka düşmemek için sınırlanır.

Romadaki bir diğer norm karakter ise Necdet'tir. Romanın ikinci bölümünde Homongolos'un arkadaşı olarak karşımıza çıkan Necdet, başkişinin çocukluk yıllarından itibaren samimi bir biçimde güvendiği ve sevdiği arkadaşı olur.

Necdet, Homongolos Ziya'nın gözüyle başlangıçta *"mızımız bir İstanbul çocuğu... Kül kedileri gibi anasının dizi dibinde büyümüş şımarık ve maskara"* (s.148) olarak görünse de onun kimsesiz olduğu gerçeğiyle yüzleşince işin boyutu değişir. Babasının Yunan muharebesinde ölümünün ardından dünyadaki tek varlığı olan ağabeyini de askere göndermesi ile Necdet de Ziya gibi yalnız kalır. Necdet, başkişinin yalnız dünyasında sığındığı bir liman olur. Ziya ile Necdet ortak kaderleri olan yalnızlığı, beraberce yok etmeye çalışırlar.

Başkişinin yaşam karşısında duruşunu belirleyen ve onun yaşama/topluma aktaramadığı duyguları yönelttiği nesne konumuna Necdet yerleşir. Necdet'in varlığı, çirkin bedeni arkasında toplum tarafından duyguları alınmış ya da duygusuz olarak görülen Kayabalığı duyarsızlığıyla yaşayan Ziya'nın dışa yönelimini sağlar. Necdet, aynı zamanda Ziya'nın mektuplarını samimiyetle yazacağı ve yaşadığı her şeyi itiraf edebileceği tek kişidir. Necdet'in kendisi için taşıdığı önemi Ziya şu sözlerle ifade eder:

"Dünyada ilk defa benim de bir sevdiğim insan oluyordu. Merhamet, muhabbet, arkadaşlık denen güzel şeylerin zevkini ilk defa duyuyordum. Ruh yalnızlığı denilen korkunç hastalıktan sen beni kurtarıyordun." (s.157)

Yalnızlığın buhranlı anlarından Necdet sayesinde kurtulan Ziya, bedensel çirkinliği altında gizlenen duygusal birikimini de ona aktarır. Bununla birlikte *"Necdet'in, Ziya'nın gözünde başka bir ehemmiyeti daha vardır. Sınıfları ve yaşları büyüdükçe Ziya, gitgide güzel, zarif, içli bir genç hüviyeti kazanan Necdet'te kendi mahrum hayatının bütün telafilerini ve tatminlerini görür."* (Emil 1984:289) Sara ile bedensel anlamdaki zaafılarını/çirkinliğini yok eden Ziya, ruhsal anlamdaki bütünleşmesini de Necdet'te tamamlar.

2.1.7.6.3.Kart Karakterler

Bir Kadın Düşmanı romanının belli başlı kart karakterleri, Marmara'daki köyün muhtarı, Sâra'nın dayısının kızı Vesime'nin nişanlısı Remzi Bey ve küçük Behire'dir.

Sâra'nın Marmara'daki kasabada güzelliğiyle herkesi büyülediği anlarda ortaya çıkan Muhtar, önce ahaliye ahlak dersi verir. Fakat Sâra onun bu tavrını tersine döndürerek kendisine âşık edecektir. Muhtar'ın kişiliği ve davranışı Sâra'nın bakışıyla şu şekilde verilmiştir.

“Ellibeş altmış yaşlarında, hali vakti yerinde bir ihtiyar... (...) Hani mahallelerde akıl hocalığı yapar, türlü çirkin dedikodularla ahaliyi kasıp kavurur, evleri tecessüs eder, beğenmediği insanları mahalleden kovmak için ahaliye mazbatalar mühürletip kapı kapı gezer, titiz, aksi ihtiyarlar vardır. İşte onlardan...”

Muhtar hakkında Sâra'nın yaptığı bu yorumlar, onun tekdüze ve kalıplaşmış bir mahalle muhtarı tipi oluşturduğunu gösterir. Bu tip, romanın ve gerçek yaşamın kalıplaşmış bir parçasıdır. Mahallelerin içinde bulunduğu sosyal statüyü yönlendiren kişinin niteliğini belirlemesi bakımından romandaki muhtar önemli bir yer tutar.

Remzi Bey, romanın başlangıcında nişanlısı Vesime'ye karşı olan büyük aşkı ile karşımıza çıkar. Bu aşkın büyüklüğü kadar, Remzi Bey'in Sâra karşısında düştüğü komik durumlar da onun karakterini belirler. Remzi Bey, Avrupa'da ziraat mühendisliği okumuş ve kasabanın zengin ailelerinden birinin çocuğudur. Sâra'nın deyimiyle “saf ve temiz bir çocuk” olan Remzi Bey'in tek kusuru Sâra'nın yanında Vesime'ye olan bağlılığını abartılı bir şekilde itiraf etmesidir.

Remzi Bey, roman boyunca Vesime'ye olan aşkını itiraf etmesine karşın Sâra'nın güzelliği karşısında bocalar ve hatta ona karşı bir meyil gösterir. Bu karakterin oluşturulması ile gizil olarak sonradan görme bir zengin, her ne kadar Avrupa'da da okumuş olsa, yaşam karşısındaki duruşunun netleşmemesi gösterilir.

Vesime'nin kardeşi olan Behire ise küçük yaşına karşın Sâra'nın Homongolos'a karşı oynadığı oyunda ortaya çıkar. Sâra'nın Ziya'ya karşı oynadığı aşk oyununda büyük bir rol üstlenen Behire, kurnaz küçük çocuk tipinin simgesidir. Behire'nin Sâra tarafında yer alarak onun Homongolos'a karşı açtığı savaşta çocuk bilinciyle yardımcı olması onun hem kız olma bilincinin hem de özendiği ve kendine model aldığı birine yardım etmek istemesinin bir göstergesidir. Bu noktada Behire, Sâra'nın gelecek yaşamını da yönlendirirken Behire ise kendi yaşadığı kasaba içinde özellikle de ailesi

içinde en yakını olan ablası Vesime'nin sessiz sakın kişiliğini benimsemeyip, İstanbul'dan gelen bu göz alıcı kadının davranışlarını benimser.

2.1.7.6.4.Fon Karakterler

Bir Kadın Düşmanı adlı eserde kahramanlar iki bölüm halinde Sâra ve başkişi Ziya'nın çevresinde yer almaları dolayısıyla önem kazanırlar. *“Her iki bölümde görünen şahıslar, kendi başlarına birer şahsiyet olmaktan ziyade, Ziya'nın ve Sâra'nın karakterini çeşitli yönleriyle aydınlatan ve ancak onların gözünde muayyen bir hüviyet kazanan tiplerdir.”* (Emil 1984: 282) Romanın ilk bölümde Sâra'nın mektuplarını gönderdiği babası Adnan Paşa ve arkadaşı Nermin fon karakterlerdir. Sadece Sâra'nın mektup gönderdiği şahıslar olarak dikkati çeken bu karakterlerin roman boyunca başka önemli bir rolleri görülmez. Adnan Paşa, Erzurum'da paşalık yapan ordu mensubu biridir. Ailesini mağdur etmemek adına İstanbul'da bırakarak oraya götürmez. Nermin ise Sâra'nın İstanbul'daki en samimi arkadaşlarından biridir. Onunla ilgili ip ucu sayılabilecek tek söz Sâra'nın kendi yaşını itiraf ettiği andaki: *“Halbuki sen de, ben de yirmialtıyı bitirdik”* (s.23) cümlesidir.

Sâra'nın annesinin de sadece varlığından bahsedilir. Onun ne adı ne de roman içinde bir fonksiyonu vardır. Sâra'nın “Marmara'nın cansız ve küçük köyü”ne misafirlğe gittiği dayısı Rıza Bey, yengesi Makbule Hanım, dayısının kızı Vesime, Vesime'nin kardeşi Handan aileden olup fazla ön plana çıkmazlar. Sâra'nın kasabaya geldiği vapurun Kaptan'ı, düğün için Rıza Bey'in evine gelen misafirlerden İsmet Hanım ve kocası, avcılık merakıyla bilinen Latif Bey, Mahkeme Reisi ve Doktor'un kızı; Vesime'nin nişanlısı Remzi Bey'in ailesi ve kasabada Sâra'nın güzelliğini görerek ona laf atan gruplar, Homongolos'un sporcu arkadaşları ilk bölümde karşımıza çıkan fon/figüratif karakterlerdir.

Romanın ikinci bölümünde başkişi Ziya'nın yaşamı etrafında yerleri belirlenen kişiler fon karakter görevi üstlenirler. Ziya'nın küçük yaşta kaybettiği annesi, babası, üvey annesi, küçüklü büyüklü kardeşlerinin yanı sıra mektep yıllarındaki çevresi de fon karakterler grubunda yer alır. Mektepteki öğretmen, Sermubassır, Nesip adında şımarık ve zengin bir çocuk ve kız arkadaşı, okulda Necdet'i döven çocuklar, Necdet'in Yüzbaşı olan ağabeyi, Necdet'in nişanlısı Remide de romanın gelişim çizgisine katkıda bulunan karakterler olarak dikkati çekerler.

2.1.7.7. İzleksenel Kurgu

Bir Kadın Düşmanı romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Homongolos Ziya Necdet Vesime	Sâra Ziya’nın babası Nesip Remzi
Kavramlar Düzeyinde	Tinsel Çirkinlik Yalnızlık Kaçış Aşk	Fiziksel Güzellik Narsizm(Kendini beğenmişlik) Yalıtılmışlık Sevgisizlik Yalan Kendine güven-
Simgeler Düzeyinde	Kayabalığı Homongolos Mektup Marmaradaki köy	Beden Mektep Kavun kabuğu İstanbul

2.1.7.7.1. Yalıtılmışlık:

Bir Kadın Düşmanı romanı psikolojik anlamda hastalıklı/marazi iki insanın çatışması üzerine kurgulanır. Fiziksel çirkinliği yüzünden ailesi ve toplum tarafından yalnızlığa mahkûm edilen Ziya ile fiziksel güzelliğini narsistik eğilim derecesinde sergileyen ve bundan büyük bir haz duyan Sâra’nın karşılaşması ya da “*duygusuz fizik güzellik ile duyguyu ruh disiplini için erdeme dönüştürmüş, tümel kılmış fizik çirkinlik arasındaki çatışma*” (Altuğ 2006: 32) romandaki entrik kurguyu biçimlendirir. Roman, bu yönüyle dış güzelliğin toplumsal bilinçteki yerini gösterir.

Fiziksel çirkinliğinin toplum tarafından sürekli yadırgandığını gören Ziya, toplumun kendine verdiği cezayı, içselleştirerek kendini başka alanlarda başarılı olmaya yönlendirir. Özellikle toplumun kendisine verdiği dışlama/yalıtma cezasını bedensel anlamda güce dönüştürerek onlara karşı bir silah olarak kullanır.

Çocuk yaştan itibaren fiziksel çirkinliği yüzünden önce ailesi tarafından uzaklaştırılan ve sosyal yaşam içinde belirli bir konum edinemeyen Ziya’nın güzel bir kalp taşıyamayacağı düşüncesi onu daha çok yalnızlığa iter. Kendi çirkinliği ile baş başa kalan Ziya ise yalıtık bir yaşamda “*kendibaşınalığını*” deneyimler :

“O çirkin çocuk, bu yuvadaki ahengi ve güzelliği fena halde bozuyordu. Çirkinlik, yalnız yüzde olsa belki ona tahammül ederlerdi. Fakat tabiatı, ahlakı da yüzü kadar çirkindi. “Yüzü çirkin olanın ahlakı da çirkindir!” sözü büyük bir hakikattir. Gerçi bu çocuğun ahlakındaki çirkinlik, yüzündeki çirkinlik neticesindeydi. Şeklindeki noksanlık sebebiyle onu kimse sevmemişti.” (s.157-158)

İnsanın sadece dış görünüşe bakılarak değerlendirildiği toplumda Ziya’nın karşısında yer alan güzel olan her şey anlam kazanır. Bu nedenle güzellik sadece fiziksel anlamdaki boyutuyla ön plana çıkar, şahısların iç dünyalarındaki güzellik fark edilmez.

Toplumun önyargılarıyla ruhsal çirkinliği temsil eden kişilerin en üst düzeyinde Sâra yer alır. Sâra, ‘çirkin’in karşısında herkesin imrendiği güzel kız rolündedir. İyi yürekli çirkin ve kötü yürekli güzel arasındaki benzeşim, toplumu ve insanları kendilerinden bedensel özellikleri dolayısıyla uzak tutmalarıdır. Çirkinliği yüzünden toplum tarafından ötelenen/ yalıtılan kahramanın duygusal birikimini paylaşacağı kişi görünümünde olan Sâra ise güzelliğinin farkında olan ve narsisizm derecesinde kendi bedenine âşık olan bir kahraman olarak toplumu kendi dışına iter. Her iki kahramanın bedensel anlamda toplumun üstünde ya da dışında tutulması zıtlığın çekim kuvvetini oluşturur. Ziya’nın adının bile toplum tarafından unutulmuş yerine bir makinenin adı olan Homongolos ya da bir deniz balığı olan Kayabalığı olarak çağrılması bedensel çirkinliğin toplum ilişkilerine yansıma biçimini gösterir.

Bir Kadın Düşmanı romanında çirkinlik ve güzellik kavramlarının arkasındaki özü anlama/anlatma çabası söz konusudur. Bu nedenle Homongolos gibi çirkin bir karakterin, arkadaşı Necdet’in ölümü sırasında onun nişanlısına göstermediği yanık yüzüyle ortaya çıkan duyarlılığı, toplum tarafından cani ve kalpsiz bir adam olarak tanınmasını sağlar. Sâra ise bunun tam aksine insanları kendi güzelliğinin tahakkümü altında ezerken onlara gülücükler dağıttığı için toplumun değer verdiği bir kişi olur.

2.1.7.7.2.Narsisizm:

Temelde kendini beğenmişlik anlamına gelen narsisizm psikolojik bir rahatsızlıktır. Eserde başkışı Homongolos Ziya’nın çirkinliği karşısında, kendi bedenine ve güzelliğine tutkun olan Sâra çıkar. Çocuk yaşlardan itibaren başkışının aksine yoğun bir ilgi ve şefkatle şımartılmış olarak büyüyen Sâra’nın güzelliğinin yanı sıra kendine

olan aşırı güveni de dikkat çeker. Kendisini sürekli olarak merkezde ve göz önünde tutmak isteyen Sâra için bu durum bir hastalık derecesini alır.

“Narsizm, kendi bedenine cinsel bir nesnenin bedenine davranıldığı gibi davranan, yani kendi bedenine tam bir tatmin elde edene kadar bakan, onu okşayan, seven bir insanın tutumudur.” (Freud, 1998: 23) Sâra’nın özellikle Marmara’daki kasabada uzun süre kalmak istemesi ve çok sevdiği İstanbul’dan uzaklaşma isteği de narsistik duyguların neticesidir. O kendi deyimiyle *“Roma’da ikinci kalmaktansa, iki evli bir köyde birinci olmak daha iyidir”* (s.20) felsefesini uygulayarak kasabada kendinden bahsettirmenin hazzını yaşayacaktır. Zira Marmara kıyısındaki bu küçük kasabada ondan daha alımlı bir kadın yoktur.

Kasabada veya genel anlamda dünyada kendi güzelliği üzerine güzellik tanımayan ve her erkeği tahakkümü ve esareti altına alacak güzelliğe sahip olduğunu düşünen Sâra, önce dayısının kızı Vesime’ye deliler gibi âşık olduğunu zanneden müstakbel damat Remzi’yi ardından kasabada Sâra’ya hayran hayran bakan gençleri azarlayan Muhtarı, kendine âşık eder. Kendine karşı tavır alanları ise sinsice mağlubiyete uğratar. Arkadaşı Nermin’in bu konudaki eleştirilerine karşı kendini savunur:

“Sana hak veririm Nermin... Fakat elimde değil... Ben minini bir kız çocuğu olduğum zamandan beri böyleyim... Güzelliğim beni çok fazla şımarttı. Etrafımdaki insanları kendime hayran ve esir etmekte adeta marazi bir zevk duyuyorum... Bu, belki de bir hastalık... Öyle sanıyorum ki, etrafımda hayret ve elem uyandırmayan bir güzellik ziyan olup giden bir şeydir.” (s.23)

Kendisiyle ve güzelliğiyle alay ettiğini düşündüğü Remzi ve Muhtar’ı âşık ettikten sonra *“arzuladığı doyumunu yaşatan nesne onun için önemini yitirir ve narsisist, yeni doyum kaynakları arayışına yönelir.”* (Aytemiz, 2006: 97) Şımarık bir biçimde geçen çocukluk döneminin ardından marazi derecede kendi güzelliğiyle etrafındakileri esareti altına alan Sâra’nın, Ziya’nın aşk hakkındaki küçümseyici davranışları ve kadınlara karşı tavırları karşısında narsist duyguları harekete geçer. Kendini ona âşık ettirerek erkeklere hele de aşkı ve kadınları küçümseyen erkeklere karşı zafer kazanma arzusu onun gözlerini döndürür. O derece ki Homongolos karşısında, kendi güzelliğine âşık olan Yunan mitolojisindeki Narkosis gibi davranır:

“Bu dakikada benliğim iki parçaya ayrılmış gibiydi...”

Birisinin gözleri ötekinin çıldurtucu güzelliğini bir yabancı gibi karşıdan seyrediyordu. Kendi güzelliğine olan aşkı hiçbir zaman bu kadar marazi bir şiddet almamıştı.

Sâra'nın ruhu Sâra'nın bedeni için çıldırıyordu. Fakat ne yazık ki bu güzelliğin pek az, ancak üç beş sene ömrü kalmıştı. İhtiyarlamak ve güzelliğini kaybetmek fikrinin beni bazen nasıl harap ettiğini bilirsin. O melun korku, yine yüreğimde derin sızılarla uyanıyor, gözlerimi yaşartıyordu.” (s.103)

Bedensel güzelliğinin farkında olmanın ötesinde bedenine başka biriymiş gibi âşık olan Sâra, Homongolos'un çirkinliğine rağmen kendisiyle ilgilenmemesine tahammül edemeyecek ve alçalacak kadar narsisttir. “*Kendi güzelliğini yansıtacak bir ayna olmadığı zamanlar, âdeta bölünerek kendi imgesine yönelen ve tüm yatırımını güzelliğine yapan, güzelliğini tek değer olarak gören bir narsisistin tavırları bu satırlarda son derece özenli seçilmiş ayrıntılarla betimlenmektedir.*” (Aytemiz, 2006: 98) İçinde büyük bir fobi haline getirdiği yaşlanma ve fiziksel güzelliğini kaybetme korkusuyla toplum tarafından çirkinliği onanmış bir karakteri hedef seçmesi de bu korkunun dışavurumundan başka bir şey değildir.

2.1.7.7.3.Yalnızlık:

Bir Kadın Düşmanı romanında yalnızlık izleği başkişinin fiziksel çirkinliği ile paralel olarak sunulur. Ailesi ve toplumun diğer bireyleri tarafından çirkin olduğu için uzaklaştırılan/kaçılan Homongolos Ziya, yalnız kalmaya mahkûm bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Özellikle çocuk yaşlarda aile sevgisinden ve şefkatinden mahrum bırakılarak yatılı bir mektebe gönderilen Ziya, çirkinliğinin bedelini yalnızlık ile öder. Yalnızlık duygusunu çocuk yaşta fark ederek bunu yaşamak zorunluluğunda olduğunu bilen Homongolos, yaşadığı durumu içselleştirir. Yalnızlığı kendince bir yaşam felsefesi haline getiren Ziya, mektep yıllarından itibaren bu konuyla ilgili kitaplara yönelir. Mektep yıllarında okul idaresinin öğrencilerin odalarına yaptıkları baskınlarda diğer öğrencilerde ahlaksız romanlar, açık resimler, sevgililerinden gelen mektuplar bulunurken Homongolos'un dolaplarında sporcu resimleri ya da yalnızlığa dair kitaplar bulunur. Özellikle bu kitapları gizli gizli okuyan Ziya'nın yalnızlığı okul yıllarında da devam eder:

“Bu kitaplarda karanlık ve esrarlı bir cazibe vardı ki bana onları toplatıyor, anlayamadığım satırlarını ezberleyinceye kadar tekrar ettiriyordu. Bu kitapların bahsettiği “yalnız”lık mahkûmlarından olduğumu aklımla takdir edemeyecek kadar çocuktum.” (s.171)

Yalnızlığı sadece insanlar arasında olmak ya da onlardan fiziksel anlamda uzak olmak olarak algılamayan başkışı, çok sevdiği arkadaşıyla bile ne kadar uzak olduklarını dile getirir. Çünkü o, yalnızlığının bedensel çirkinliğiyle ilintili olduğunun farkındadır. Fakat bu durum onun daha da büyük yalnızlıklar içine girmesine neden olur:

“Yalnız kalmanın o binbir şeklinden biri, şüphesiz en korkuncu olan “çirkinlik” beni ebedi bir ayrılığa mahkûm ediyordu. Kendi derdim için “en korkuncu” dedim. Çünkü başkalarının şikâyetini işitemediğimiz için kendi ıstırabımızı daima her ıstırabın fevkinde görürüz ki bu da ruhlar arasındaki “ebedi ayrılık”ın bir başka neticesidir” (s.172-173)

İnsanların birbiriyle olan ilişkilerine rağmen gerçekte yalnız oldukları ya da bir başka deyişle ruhlar arasındaki ayrılığın insanları yalnızlığa ittiği görüşünden hareketle Ziya kendisini daha da yalnız hisseder. Çünkü insanı asıl yalnızlığa iten şey kalabalığın kendisidir. *“İnsan yaşamının, insanoğlunun varlığının kökten yalnızlığı, gerçekte kendisinden başka şey bulunmamasından değildir. Tam tersine: Kendisinden başka koskoca bir evren vardır, tüm içindekilerle birlikte” (Gasset,1999:62).* Marmara’nın küçük kasabasında birçok sporcu arkadaşıyla kamp kuran eğlenen bir insanın yalnızlıktan şikâyeti anlaşılmayan ruhların ayrılığından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda Ziya da kalabalık arasında *“kökten yalnızlığın”* oluşturduğu ağırlığı fazlasıyla hissederek.

Romanın diğer kahramanı Sâra’nın da kalabalıklar içindeki yalnızlığı dikkat çekicidir. O kendi güzelliğinin ve bedeninin esareti altında yaşarken başkalarından uzaklaştığının ve yalnızlaştığının bilincinde bile değildir. Kendi yalnızlığına özdeş bir yalnızlık olmasa da Sâra’nın kalabalıklar içindeki yalnızlığını fark eden Ziya, onun kendisine olan meylini de bu yalnızlığa bağlı olarak şu şekilde yorumlar:

“Yalnızların bir nev’i de kalabalık bir cemaatin hayat ve ahengine karışmış göründükleri, her şeye baktıkları halde başlarının içindeki hayalden başka bir şeyi görmeyen “mütehayyil”lerdir. Bunlar, ikide birde kendilerini rüyalarından uyandıran, etraflarına bakmaya, söylemeye, düşünmeye, mecbur eden insanlardan mümkün merteye kaçınırlar, munis, dilsiz hayvanlardan fazla hoşlanırlar.

İhtimal, bu Sâra da bu nev’i yalnızlardandır.” (s.178)

Sâra'nın içine düştüğü yalnızlığı kendince yorumlayan Ziya'nın düşünceleri doğru olmakla birlikte, Sara'nın yalnızlığının bir diğer nedeni kendini beğenmişliğidir. Herkese tepeden bakmayı adet haline getiren Sâra için diğer insanların önemi yalnızca kendine verdiği kıymet ve hayranlıkları derecesindedir.

Romanda hem başkişi Ziya'nın hem de Sâra'nın yalnızlığı, içinde yaşadıkları topluma uyum sağlayamamalarından kaynaklanır. Fakat başkişinin yalnızlığı toplum tarafından onaylanırken, Sâra'nın yalnızlığı kendi ruh dünyasıyla ilgili bir sorun olarak algılanmalıdır. Bu açıdan Ziya, “*toplumsal iletişimsizlik kaynaklı yalnızlık*”, Sara ise “*bireysel iletişimsizlik kaynaklı yalnızlık*” (Deveci, 2005: 467) içerisinde.

2.1.7.7.4.Kaçış:

İnsanların içinden çıkamadıkları durumlar karşısında gösterdikleri kaçış, hem fizyolojik hem de psikolojik olarak gerçekleşebilir. Romanda başkişi Ziya'nın toplumdan kaçışı iki yönlü olarak ele alınır. Çirkinliğinden dolayı toplumun gözden uzaklaştırmak istediği kahraman, bu durumun farkına vararak kendini onlardan uzaklaştırır/kaçar. Mektep yıllarından itibaren hiç kimse ile arkadaş olmayan Ziya, toplum içine karışmak için yaptığı denemelerde de başarısız olunca kaçış süreci hızlanır ve zorunlu hale gelir.

Çirkinliği yüzünden kendisini bedensel kuvvetin gerektiği spora yönlendiren Ziya, bu alanda başarılı olarak eksikliğini tamamlamak ister. Fakat küçük bir boks maçı sırasında “*güzel yüzlü rakibini*” yumrukladığı esnada tepkiler alınca bu hevesinden de vazgeçer:

“Evet, bu ahali, bu dakikada sırf çehrem için bana düşmandı. Ezilmemi istiyordu.. (...) Meşhur bir dünya şampiyonu olmak arzusundan vazgeçtim. Bu, sakil yüzümü hesapsız insanlara tanıtmaktan, hesapsız gözleri üşütmekten başka bir işe yaramayacaktı. Böylece şehirden, kalabalıktan ziyade kırlarda, kamplarda yaşayan, insanla canavar arasında bir garip mahluk oldum...” (s.168-169)

İnsanların çirkinliği karşısında tahammül gösteremediğini anlayan Ziya için en iyi yol kaçıştır. İnsanların kendisine olan bakışını değiştirmek için çaba harcamayı düşünmek Ziya'ya göre bir iş değildir. Bedensel görünüme önem veren bir toplum içinde yaşamak onların her zaman gözlerinin önünde olmak, alaycı bakışlarına tahammül etmek Ziya'nın başaramadığı bir zorunluluk olur ve kendisini toplumdan soyutlayarak ruhsal dünyasında “*kendibaşına*” kalır.

Fiziksel anlamdaki kaçışıyla toplumdan uzaklaşan Homongolos, kendi ruh dünyası içine doğru yol alır. Kalabalıkların kendisinden rahatsız olduğu çirkin bedeninden uzaklaşarak iç dünyasına yönelen Ziya, toplumun rahatsız bakışlarından da kaçır.

Romandaki ikinci kaçır vakası ise Sâra'nın İstanbul'dan Marmara kıyısındaki küçük kasabaya kaçırırır. İlk bakırta babasının yanına Erzurum'a gitmemek amacıyla dayısının kızı Vesime'nin düğününü bahane ederek kaçırılan/gidilen bu mekân, onun güzelliğini daha rahat sergileyeceğini ve bundan haz duyacağını bir hal alır.

Ziya'nın ve Sâra'nın farklı amaçlarla kaçırıkları bu mekân, iki uzak ve zıt karakteri buluşturan ortak noktadır. Yaşama bakırıları ve bedensel anlamdaki güzelliikleri zıt kutuplarda olan bu iki kahramanın kaçır sebepleri farklı olmakla birlikte buluştukları nokta ortaktır. Sâra, aslında psikolojik anlamda bir kaçır peşindedir. İstanbul'daki kalabalık ve yapmacık salon erkeklerinin gösterdiği ilginin aksine gittiğini kasabada hayretlerini ve şaşkınlıklarını gizlemeyen kişilerin arasına kaçırırır için bir tür mutluluk duyar.

2.1.7.7.5.Aşk:

Aşk, Bir Kadın Düşmanı romanında birleştirici unsur değil, ayırıcı unsur olarak işlenir. Fiziksel anlamda güzel ve çirkin'in yaşadırır tek taraflı aşk ilişkisi hastalıklı iki kişinin ruhsal durumuna uygun biçimde tamamlanmadan biter.

Yaşama başlangıçlarından itibaren duygularını uç noktalarda yaşayan başkırışı Ziya ve Sâra arasındaki ilişki de pathetik/marazi bir biçimde yaşanır. Fiziksel çirkinliğinin mahkûmu olarak yaşamak zorunda kalan ve toplum tarafından yalıtılan/dırılan roman başkırışı Ziya, içinde biriktirdiğini öfkeyi dışarıya karşı duygusuz davranarak yansıtır. Sevginin ve âşık olmanın kendi hakkı olmadığını ve böyle bir olay yaşanırsa çevrenin büyük tepkisini çekeceğini düşünen Ziya, kendisini bu duyguya karşı koruma kalkanı altına alır.

Karşı cinse ilgi duyma noktasında her iki kahraman da –Ziya ve Sâra- aynı düşünceleri paylaşır. Fakat onların bu düşüncelerini oluşturan arka plan farklıdır. Romanın başkırışı Ziya bedensel çirkinliği yüzünden, kendisini insanî duygulardan soyutlar ve kendini birçok haktan mahrum eder. Bu mahrumiyetin altında yatan temel

sorun ise yalıtılmış dünyasının dışındaki insanlarla iletişimsizlikten kaynaklanan korkudur. Bu korkunun oluşumunda ise kaygı temel sebeptir. “Çünkü o, bütün sınırlı sonları tüketir ve onların bütün aldaticılıklarını keşfeder.” (Kierkegaard,2004:232) Ziya da Sâra’nın sevgisinin aldaticılığının kaygısı ile kendini engelleme yoluna gider. Sevmekten korkmasının ve kaygıya düşmesinin yegâne sebebi ise çirkinliğidir. Çocuk yaşlardan itibaren sevmekten kaçan ve korkan Ziya, Sâra’ya âşık olduğunu arkadaşı Necdet’e şöyle ifade eder:

“Homongolos ve sevmek... Dünyada bu iki kelimenin yan yana gelmesinden daha komik bir şey tasavvur edilemez. Fakat ne yapalım, oldu!.. Pek iyi bilirsin. Homongolos, çok cesaretli, çok gayyur bir insandı... Ölüme, eleme, hastalığa, zarurete, hâsılı hiçbir şeye ehemmiyet vermezdi... çok küçük yaşından beri yalnız bir şeyden korkardı: Sevmekten...” (s.173-174)

Sevginin bilinçli bir şekilde kısıtlanması ve kahramanın içinde biriktiği yıllar boyunca buna engel olan çirkinlik ve gülünç duruma düşme endişesi, Ziya’nın duygusuz bir yaşam içinde kendisine dışardan gelen saldırıya karşı korumalı bir durum gibi görünür. Fakat Sâra’nın beklenmedik ilgisi karşısında alışık olmadığı bir sevgi ihtiyacı ile başkışı kendi ruh dünyasından uzaklaşır ve hayal kırıklığına doğru ilerler. Nihayet kendisine karşı gösterilen ilginin ve sevginin bir oyun olduğunu fark edince de intihar ederek tepkisini ortaya koyar.

Sâra’nın sevgisi ya da âşık olma durumu da Ziya gibi çocukluğundan gelen bir korkudur. Onun güzel ve şımarık bir kız olarak büyümüş olması ve narsist derecede kendisine âşık olması başkalarına karşı sevgi duymasını engeller. Sâra’nın romanda sergilediği iki yönlü kişilik sevgi ve aşk duyarlılığına da yansır. Onun babası Adnan Paşa’ya yazdığı mektuplarda babasına karşı olan sevgisini dile getirmesi romanda yapmacık/yapay değerler olarak görünse de bu tutumun altında yatan Freud’un kız çocuğun babaya olan ilgisi nazariyesinden kaynaklanmaktadır. Babasına olan sevgisini yapmacık bir ikiyüzlülükle;

“Mankenler gibi biçimli ve şık gençler... Hâsılı, bana birçok kısmetler çıktı. Israrlarınıza rağmen hepsini reddettim, paşa baba... Bu fedakârlıklar, hep senin içindi. Yoksa benim de şimdiye kadar bir evim olabilirdi. Mütevazı ve sakın bir kız olduğum için böyle fevkalade adamlarla evlenmeye cesaret edemezdim. Fakat kendi halinde çalışkan ve namuslu bir adamcağızın zevcesi olabilirdim.” (s.41)

şeklinde bir mektupla yazan Sâra, birine bağlı olmanın kendi güzelliğini yok etmek anlamına geleceği düşüncesiyle aşkını yalnızca babasına doğru yansıtır.

Sâra ile Ziya arasında pathetik/marazi bir biçimde yaşanan aşk bir oyun olmaktan öteye geçmez. Kahramanların aşkı algılayış biçimleri ve yaşama biçimlerinin farklılığı da bu maraziyeti daha da artırır. Homongolos’un gerçek anlamda âşık olmasına karşın bunu sadece arkadaşı Necdet’e itirafı, Sâra’nın ise büyük bir aşk oyunu içerisinde oluşu bu aşk ilişkisini imkânsız hale getirir.

2.1.8.Yeşil Gece

2.1.8.1. Romanın Kimliği

Türk romanında Cumhuriyet sonrası işlenen konular göz önüne alındığında “Yeşil Gece”, bu romanların birçoğundan farklı bir yere konulmak zorundadır. Dönemin romancıları eserlerinde genellikle “Milli Mücadele”yi işlemeyi tercih ederek Milli Mücadele sonrası kurulan Türkiye Cumhuriyetinin dayanacağı temel ilke ve inkılaplar üzerine fazlaca yer vermezler. Yeşil Gece romanı ise Milli Mücadele’nin yanı

sıra yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleşecek temel ilke olan laiklik konusunu irdeler. Özellikle “din” gibi halkın en hassas olduğu noktada, yozlaşan ve asıl amacının çok dışına çıkan İslam dinini, yobazlığın/bağnazlığın elinden kurtarmak amacıyla Atatürk, Reşat Nuri Güntekin'e “bana softalığı yeren bir roman yaz” der. İşte Yeşil Gece romanının ortaya çıkış öyküsü budur. Bununla birlikte eserin yazıldığı dönemde, Reşat Nuri'nin Emile Zola'nın “Gerçek (Hakikat)” adlı eserini Türkçe'ye çeviriyor olması da, eserin gelişimini yakından etkiler. Çünkü Gerçek (Hakikat) romanı da temelde laiklik konusunu işlemektedir.

Eserin ilk basımı 1928 yılında Suhulet Kütüphanesi tarafından son basımı ise İnkılap Yayınları tarafından 2007 yılında otuzikinci defa yapılır.

2.1.8.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tezli bir roman yazarken bakış açısı seçmek ve anlatıcının roman üzerindeki tesirini belirlemek önemli bir unsurdur. Reşat Nuri, Yeşil Gece gibi bir tezli romanda, özellikle de büyük bir çatışma ortamı sağladığı kahramanların öznel tavırlarını kendi üzerine almaktansa, kendi nesnel tavrını kahramanlara yüklemeyi tercih ederek “hâkim bakış açısı”nı kullanır.

Romandaki çatışma unsurunu hazırlamak ve kişiler düzleminde yaşayan kahramanların düşünsel zeminlerini oluşturmak hâkim anlatıcı bakış açısını benimseyen yazarın görevidir. “*Geriden bakış açısını benimseyen yazar, bir kahramanla özdeşleşme yerine, bu kahramandan uzak kalmayı tercih eder; bunun da sebebi, sadece bu kahramanın kendisini ve davranışlarını dışardan görmek ve konuşmalarını duymak için değil, aynı zamanda objektif olarak ve doğrudan doğruya bu kahramanın ruhi durumunu gözleyebilmek içindir.*” (Bourneur-Quellet, 1989: 78-79) Yeşil Gece romanında da anlatıcı, geriden bakış açısını tercih ederek, objektif bir tutum sergiler.

İlk bölümden itibaren anlatıcı, hâkim bakış açısının gereği olarak olayları üçüncü tekil şahsın ağzından aktarır. Hâkim- anlatıcı; romanın girişinde, başkişi Ali Şahin'in idealini ve çatışacağı güçleri ironik bir tarzda oluşturduğu sahne ile tanıtır:

“Maarif Nezareti Tedrisat-ı İptidaiye Birinci Şube Müdürü Basri Bey, koskoca bir idadi müdürünün bu cehaletini aklına sığdıramadı. (...) Başını ve omuzlarını kaldırıp iki elinin parmaklarını piyano çalacak gibi bir vaziyette yazıhanenin kenarına koyarak bağıra bağıra söylenmeye başladı.” (s.5)

Hâkim anlatıcı, başkişinin roman dünyasında okurla buluştuğu anı ise şu şekilde aktarır:

“Titrek bir el kapının kenarına iki defa tereddütle vurdu ve içeriye eski redingotlu, sarı meşin potinli mavi atlas gömlekli yirmi beş otuz yaşlarında zayıf bir adam girdi” (s.6)

Roman başkişisi Ali Şahin’in kısaca tanıtıldığı bu ibareler, anlatıcının, vaka kuruluşunda izleyeceği yolun da göstergesi olur. Vakanın fiziksel olarak geçtiği ana mekân Sarıova öncesi ve sonrası, başkişi Ali Şahin’in yaşamındaki gelişim ve değişim süreci, hâkim anlatıcının sınırsızlık ilkesi ile dikkatlere sunulur.

Roman başkişisi hem medresede geçirdiği bunalımlı yıllar hem de cephe aldığı softalık ve softalar karşısındaki mücadelesinin etkisiyle hâkim anlatıcının oluşturduğu fiktif/kurmaca dünyada “taraf” olarak yerini alır.

Hâkim anlatıcı, Ali Şahin’in fikirlerini kendi fikirleriyle özdeşleştirerek tezini ortaya koyar. Şahin Efendi’nin tekke yıllarındaki bunalımlı ruh hali ve ileride girişeceği mücadelenin tohumlarının atıldığı şu ibarelerden anlaşılmaktadır:

“Şahin Hoca, üç aylar gelince omuzlarında heybeleriyle Anadolu yollarına dökülen cer hocalarını kimi beyaz kimi yeşil başlı sürü sürü baykuşlara benzetiyordu..

Evet zavallı memleket, asırlardan beri yeşil bir gece içinde yaşıyordu. Halk dünyayı, hep bu karanlığın arasında görüyordu.

Anadolu’da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi.” (s. 43)

Anlatıcı, Ali Şahin’in zihninden geçen fikirleri ortaya çıkarırken kendi tezini de ileri sürmektedir. Roman boyunca Ali Şahin’in idealleri ve savunduğu tez kesin bir zafer elde edemez.

Romanda hâkim anlatıcı, başkişinin içinde bulunduğu durumu okura daha gerçekçi aktarabilmek amacıyla zaman zaman içmonolog tekniğini kullanır:

“- Ne olur, ne olmaz, acele etmemeli. Birkaç gün etrafı dinlemeli diyordu, manasız bir istical ile eserimi tehlikeye koyarsam ömrümün sonuna kadar yanarım.” (s.103)

Sınırsız bir görüş ve bilişe sahip olan hâkim anlatıcı, başkişinin karşısında olduğu değerlere karşı takındığı tavrı belirlemesinde ona yol gösterir. Hâkim anlatıcı kendi biliş gücünü başkişiye sezgi gücü olarak verir ve kendi fikirlerini savunan başkişiyi kurmaca dünya içerisinde donanımlı bir hale getirir.

2.1.8.3.Olay Örgüsü

Yazar tarafından iki kısım ve netice bölümlerine ayrılan Yeşil Gece romanının Birinci kısım XXV, İkinci Kısım ise V bölüm halinde kurgulanır. Roman, başkişi Ali Şahin'in yaşamı ve idealleri doğrultusunda üç vaka halkasına ayrılabilir.

Birinci Bölüm:

- Şahin'in, babasının ölümünden sonra onun isteği olan Yeşil Ordunun bir neferi olmak üzere İstanbul Somuncuoğlu medresesine gönderilmesi
- Şahin'in Medresede kendini yetiştirmek amacıyla gece gündüz demeden çalışması
- Şahin'in içinden çıkamadığı karanlık konular karşısındaki endişelenerek kendini suçlaması
- Medresedeki softaların zaafı ve dini istedikleri şekilde yorumlamaları karşısında şaşkınlığa düşmesi
- Şahin'in içindeki inanç karşısında şüpheye düşmesi ve bu şüpheyi yok edecek hiçbir tatmin edici cevap bulamaması
- Şahin'in inancını yitirerek Darülmuallim'e geçiş yapması ve kafasındaki sarığı çıkararak fes giymesi
- Darülmuallim'i başarı ile bitiren Şahin'in İstanbul'a tayin edildiği halde Anadolu'ya gidip softalıkla mücadele etmek için Maarif Nezaretine başvurması

İkinci Bölüm:

- Ali Şahin'in Emir Dede Baş muallimi olarak göreve başlaması
- Şahin Efendi'nin medrese ve softalarla mücadele etmek için kendine yandaş araması
- Şahin Efendi'nin karşısındaki gücün 'kasabanın gizli ruhu' olarak nitelendirdiği Hafız Eyüp olduğunu öğrenmesi
- Şahin Efendi'nin kasabada kendi yandaşı olan muallim Rasim ve mühendis Necip ile dost olması
- Şahin Efendi'nin yeni bir okul yaptırmaya girişmesi
- Yeni yapılacak mektep planının halk tarafından İslamî mimariye aykırı olduğu gerekçesiyle reddedilmesi
- Mühendis Necip'in aynı planı aldatmaca yöntemiyle herkese kabul ettirmesi

- Okulun yapılacağı arsanın kenarında eski bir medrese olması nedeniyle halkın mektep yapılmasına karşı oluşu
- Eski medresede eski bir evliyanın mezarı olduğu dedikodusunun halk tarafından yayılması
- Deli lakaplı mühendis Necip'in kaza süsü vererek eski medreseyi yıkması
- Hafız Eyüp'ün Şahin Efendi'yi dünya işleriyle meşgul ederek mağlup etmek için önce Sarıova'nın en zengin medreselerinden olan Sipahizade'ye müderris yapma isteği bunu reddedince bir kız bulup evlendirmeye çalışması bunu da reddedince son çare olarak çok uygun bir fiyata bağ satmaya çalışması
- Müderris Zühtü Efendi'nin Sarıova gazetesindeki "sarığa hürmet vecibesi" yazısının ardından Şahin'in Zühtü Efendi'yi oyuna getirerek mektepteki oyun oynayan ve yaramazlık yapan çocukların sarığa hürmet edememesini bahane ederek sarıklarını çıkarttırması
- Hafız Rahim'in talebelerinden küçük Remzi'nin ölümü ve annesinin bu duruma isyanı
- Küçük Remzi'nin ölümünün ardından Emir Dede mektebinde okuyan küçük kardeşi Bedri'yi babasının okuldan alarak hafız yapmak istemesi ve Şahin Efendi'nin itiraz etmesi
- Küçük Bedri'nin okuldan alınarak hafızlığa çalıştırılması
- Şahin Efendi'nin okulda tek olduğu bir gece, başkaları tarafından ayarlanan bir kadının oraya gönderilmesi ve Şahin Efendi'ye leke sürülmek istenmesi
- Emir Dede Mektebinin sarıklı muallimlerinden olan Afif Efendi'nin mektebe gelerek işin gerçeğini anlatması ve kadını mektepten kovarak Şahin'i kurtarması
- Kelami Baba türbesinin yanması ve yangını, Sarıova İdadisi hesap ve Fransızca muallimi Nihat Efendi'nin çıkardığının iddia edilmesi üzerine Nihat Efendi'nin tutuklanması
- Şahin ve Necip'in Nihat'ı kurtarmak amacıyla bir avukat bulup çalışmaları
- Kelami Baba Türbesi yangınına Alber Efendi adlı bir antikacının türbedeki kıymetli eşyaları çalmak amacıyla Türbedarın büyük oğluyla anlaşp çıkardıklarının anlaşılması ve Nihat Efendi'nin kurtulması
- Birinci Dünya savaşının başlaması üzerine Yeşil Ordu gönüllülerinin askerden kaçma girişimleri ve savaşın başlaması

Üçüncü Bölüm:

- Yunanlılar'ın Sarıova'yı işgal etmesi
- Şahin Efendi'nin kasabada yapılacak iş kalmadı düşüncesi ile Sarıova'yı terk edecekken yolda fikrini değiştirip geri dönmesi
- Rumların bir sütçü ile oğlunu öldürmesi sonucu Rumların Müslüman mahalleleri basıp herkesi öldüreceği dedikodusunun yayılması
- Rumların silahlandığı dedikodusu üzerine Şahin'in ayaklanan Müslüman ahaliyi yatıştırması
- Yunanlılar'ın Şahin'e Müslüman halkın ayaklanmasını önlemek amacıyla camilerde vaaz verdirmesi
- Rasim ve Komiser Kazım Efendi'nin Yunanlılara karşı küçük bir grup ile yaptıkları baskında ölmeler
- Deli Necip'in Sarıova'nın geleceğine yönelik projelerive zafere olan inancı
- Yunanlılar'ın kahvede silah aradıkları sırada, halka karşı sert davranan Yunan askerlerine Deli Necip'in itiraz etmesi ve Yunanlı askerlerin Necip'i öldürmeleri
- Deli Necip'in ölümünden sonra Şahin Efendi'nin işgal zamanında Sarıova'dan çıkamayan yedi sekiz zabiti sahte imamlik belgeleriyle dışarı çıkarması

Dördüncü Bölüm:

- Şahin'in sürgün dönüşü Sarıova'ya Emir Dede mektebine uğraması ve orada rakibi Eyüp Hoca'yı görmesi
- Kendisi hakkında söylenen "işgal zamanında Yunan hizmetine girdiği" iftirasını duyması
- Şahin Bey'in inkılâbın bir günde gerçekleşmeyeceğini anlayarak Sarıova'yı terk etmesi

2.1.8.4.Zaman

Yeşil Gece romanının ilk sayfasının başında "Mart-Eylül 1926" zaman ibaresi yer alır. Romanın yazılış tarihini belirten bu süreç, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonraya tesadüf eder.

Başkişi Ali Şahin'in Sarıova kasabasına gidişi üzerine odaklanan romandaki vaka zamanı akronik/ geriye dönüşlü olarak verilir. Ali Şahin'in İstanbul'a gelişi ve

ardından öğretmen olarak Sarıova'ya gidişi ve Milli Mücadele sonrasında sürgün edildiği Yunan adasından Sarıova'ya tekrar dönüşünde Cumhuriyet kurulmuş, hilafet kaldırılmış, medreseler ve tekkeler kapanmıştır. Bu da demek oluyor ki romanın vaka zamanı yaklaşık 15 beş yıllık bir süreci kapsamaktadır.

Romanda, başkişinin ideallerine erişme sürecinde aldığı yol, özetleme tekniği ile verilir. Ali Şahin'in Darülmuallim'den mezun olduktan sonra İstanbul'a atanması ve ideallerini gerçekleştirmek uğruna Anadolu'ya gitmek için Maarif Vekâletine başvurduğu süreç bu teknik ile kurgulanır. Anlatıcı, başkişinin bu noktaya nasıl geldiğini, Sarıova'ya hareket etmeden önce hatıralarıyla baş başa bırakarak aktarır:

“O vakte kadar memleketinin medresesine devam eden Şahin, anasını beslemek için birkaç ay çobanlık etmişti. Fakat çocukta büyük istidat gören hocalar, onun yok yere ziyan olmasını istememişler, yetişip eli ekmek tutuncaya kadar ihtiyar kadına bakmayı vaat etmişlerdi. (...)” (s.13)

Görüldüğü gibi, roman başkişisi Ali Şahin'in Sarıova'ya gidişi öncesinde, onun İstanbul'a geliş süreci zamanda geriye dönülerek özetlenir. Ali Şahin'in hatıraları vasıtasıyla sunulan/özetlenen İstanbul Somuncuoğlu Medresesindeki yıllar ve Darülmuallim'den mezun olduğu süreç, IV. Bölüme kadar devam eder. Bu bölümden itibaren ise vaka zamanı Netice bölümüne kadar sıradizimsel olarak ilerler.

Zamanın geriye dönüşlü olarak kullanılmasındaki amaç başkişinin yetiştiği muhiti ve geçirdiği aşamayı okura göstermektir. Bu nedenle ilk bölümde özellikle Somuncuoğlu Medresesinde yaşadığı sıkıntılı günlere odaklanılır.

Zaman unsuru romanda psikolojik anlamda geçmiş yaşamla ilintili olarak kullanıldığında karamsar ve karanlık bir biçimde yansıtılırken şimdi ve geleceğe yönelik anlatımlarda başkişinin ideallerini gerçekleştirme tutkusuna bağlı olarak karamsarlığın yerini umut alır. Bu nedenle Sarıova'ya gidişinden itibaren Şahin'in softalarla ve medreselerle mücadelesinde sıradizimsel bir zaman kullanılarak gelecekteki günlere umutla baktığı gösterilir.

Yeşil Gece romanı, konusu itibariyle tarihi gerçeklikleri de içinde barındırır. Eser, özellikle bir dönemin tarihine ayna tutmuştur. Osmanlı'nın son döneminde içinde bulunduğu sıkıntılı süreç ve Milli Mücadele'den sonraki dönem, romandaki vaka ile iç içe girmiş olarak karşımıza çıkar. Otuzbir Mart vakası sonrası Anadolu'daki durum, Ali Şahin'in gözlemleri ve düşünceleriyle aktarılır:

“Ahalinin yarısından ziyadesi sarıklıydı. Otuzbir Mart vakasından sonra İstanbul’da birdenbire miskinleşen softalar, burada meydan kahvelerinde, medrese önlerinde çarşı sokaklarında azgın oğul arıları gibi kaynaşıyorlardı.” (s. 55-56)

Anadolu’nun o günkü görünümünü yansıtan bu durum, sosyal zamanın da bir sunumudur. Milli Mücadele döneminde başına geçirdiği bir sarık ile camilerde vaazlar vererek halkı aydınlatmaya çalışan Ali Şahin’in bir Yunan adasına sürgün edilip tekrar Sariova’ya dönüşünün özetlendiği/aktarıldığı bölümde sosyal zaman dikkat çeker:

“Ortalık çok karıştı. Sonra esir ve siyasi mahkûm vaziyetindeydi. Fazla olarak da ağır bir hastalık geçirmiş, beş buçuk ay hastanede kalmıştı.

O bu pürüzleri temizleyip yola çıkıncaya kadar hilafet kaldırılmış, medreseler, tekkeler kapanmıştı. Sariova’daki türbe kandilleriyle beraber Yeşil Gece de müebbeden sönmüştü.” (s.249)

Cumhuriyet sonrasında Sariova’ya dönen Ali Şahin, türbelerin kapatıldığına, hilafetin kaldırıldığına tanık olarak gösterilir. Bu durum romandaki sosyal zamanın hilafetin kaldırıldığı dönemin sonrasına uzandığının da kanıtı niteliğini taşır.

Milli Mücadele döneminin cephe gerisini Sariova’da Ali Şahin ve yanında yer alanların mücadelesi ile sunulur. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan süreçte Ali Şahin’in idealleri ile doğru orantılı olarak kullanılan vaka zamanı sosyal zamanla birlikte ele alınır.

2.1.8.5.Mekân

2.1.8.5.1.Çevresel Mekân:

Yeşil Gece romanında, fiziksel mekân İstanbul ve Sariova kasabasıdır. İstanbul’da sadece Somuncuoğlu Medresesi üzerinde durulmuştur. Somuncuoğlu Medresesi, Maarif Vekâletinde bir oda ve Galata rıhtımı gibi sınırlı sayıda mekân kullanılmıştır. Bu mekânlar içerisinde özellikle Somuncuoğlu Medresesi üzerine yoğunlaşılır. Sariova kasabasında ise, Ali Şahin’in başmuallimlik yaptığı Emir Dede Mektebi başta olmak üzere birçok mekân kullanılmıştır. Bu mekânlar, romanda İstanbul’daki mekânlardan daha fazla yer tutar.

2.1.8.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.8.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Mekân, sadece içinde yaşanan var olunan bir fiziksel çevre değil, insanın ruhsal anlamda kendine kurduğu dünyadır. Yeşil Gece romanında, başkişi Ali Şahin'in değişim ve gelişim sürecini etkileyen Somuncuoğlu Medresesi bu bağlamda dar ve kapalı mekândır. Ali Şahin'in henüz çocuk yaşta köyünden, "Yeşil Ordu"nun bir neferi olmak üzere büyük umutlarla geldiği bu mekân, onun çocuk zihnindeki karanlık soruların daha da belirsiz bir hal almasına neden olacaktır. Somuncuoğlu Medresesindeki günleri hatırlarken Anadolu'da kendisi gibi buraya gelip yerleşenler için de aynı duyguları beslediğini bu mekânın insana yansımaları şu şekilde tasvir ederek netleştirir:

"Açlığın, sefaletin Anadolu köylerinden başlarında bir yırtık sarık, sırtlarında birer meşin heybe ile sürüp getirildiği alil ebleh mütereddi, yarı meczup çocuklar, karlı havalarda yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen yalnız sıhhaten, iştihadan ve hayvani sevk-i tabiiyelerinden ibaret birçok iptidai mahlûklar. İsimler, çehreleri karışmış korkunç bir heyula sürüsü halinde- boş hücrelerde, rutubetten taşları yosun bağlamış avluda her günkü hayatlarını yaşıyorlardı." (s.27-28)

Şahin'in gözüyle aktarılan bu tablo, onun ve Anadolu'ya gelmiş diğer çocukların yaşadığı mekândaki bunaltıcı halini örneklendirmektedir. İdeallerini gerçekleştirmek üzere geldiği medresede, "yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen" çocukların "boş hücrelerde, rutubetten taşları yosun bağlamış avluda" boğaz kavgası içerisinde ideallerden uzak bir yaşam içerisinde sürüklendiklerini görmesiyle mekan idealize edilen özelliğinden uzaklaşır. Bu mekânın genel anlamda onu daraltması, ruhunu karanlık iklimlere götürmesi sadece sefaletin ve çıplak taş duvarların arasında oluşundan kaynaklanmaz. Bu mekâna Ali Şahin'in babası tarafından yüklenilen ideal "Yeşil Gece" neferlerinin gerçek yüzlerinin görünmesiyle değerini yitirir.

Somuncuoğlu Medresesindeki softaların gerçek yüzünü fark eden Şahin için bu mekân yaşanılmaz bir hal alır. Özellikle zihnindeki "ahiret" kavramı ve "ölümünden sonraki yaşam" olgusunun belirsizliği karşısında, onu dışlayan ya da küçümseyen softaların tavrı mekânın daralmasına neden olacaktır.

Medrese eğitimi alan softaların cehennemi algılayışını benimseyen Anadolu halkı cehennem algısıyla birlikte dünya algısını da değiştirecektir. Zihinlerde korku verici bir mekan olarak uyandırılan cehennemin; "derileri yüzülen", "ağızlara kaynar katran akıtılan", "kızdırılmış şişlerle göz oyulan" insanların toplanma merkezi olarak

canlandırılması ütopik anlamda da olsa dünyadaki yaşamını da etkiler. Bu bağlamda anlatıda dinî yaşamı benimseyen softaların cehennem tasvirleri ile halkı sindirmeleri de eleştirilir. Cehennem ve cenneti algılayış biçimiyle bile dünyayı karanlık bir geceye çeviren softaların bu düşünceleri, Şahin'in ruh dünyasının da karanlığa gömülmesini sağlayacaktır. İnancını şüphe ile sorgulayan kahramanın Somuncuoğlu'ndaki bunalımlı günleri ancak Darülmualim'e geçince dinecektir.

Yeşil Gece romanında dar ve kapalı mekân kullanımı, hem başkişi Ali Şahin'in hem de genel anlamda toplumun duyarsızlaştırılmış ve yozlaştırılmış inanç kurumları etrafında biçimlenir. Romanın ilk bölümünde, Şahin'in "Yeşil Ordu"ya katılmak için geldiği Somuncuoğlu medresesi ile ikinci bölümde Sarıova kasabasındaki genel görünümü oluşturan türbeler, tekkeler ve medreseler kapalı mekânlardır.

Sarıova Kasabası'nın sefil durumu; *"eğri büğrü sokaklar(ı)" "ortalarında akan çirkef sular(ı)", "penceresiz kulübeler(i)" "pis kokulu dumanlar(ı)" ve "eski hasır parçaları"* (s.52) ile Anadolu insanının mekana yansıyan yüzü olarak tanıtılır. Kaderine terk edilmiş Anadolu insanı, başkalarının belirlediği yaşam çizgisinde yaşamı sorgulamazlar. Penceresiz kulübelerinde dış yaşama adeta küsen insanlar, sefalet içerisinde olduklarının da bilincinde görünmezler. Osmanlının her tarafına yayılan dışa kapalılık bireysel anlamda yalnızlaşmanın ötesinde dünya gerçeklerini algılayamama biçimine dönüşerek Anadolu insanının kaderine boyun eğmesini sağlar. Bu nedenle kendilerinden vazgeçen insanlar sefalet bahanesi altında yaşadıkları mekanları da kendilerine dönüştürürler.

Hurafelerin peşinden koşan ve türbelerden, evliyalardan medet uman fakir Anadolu halkının Sarıova'daki görünümü Şahin tarafından bilinmektedir. "Yeşil Gece"nin karanlığına boğulan halk, kendi emelleri/çıkarları doğrultusunda bir sürü halinde kendilerini yönlendiren softaların peşinden sürüklenmektedir. Sarıova'nın bu karanlık tablosu içinde mekânın kapalı ve dar olmasını sağlayan softalar, karanlığı aydınlatmak isteyen Ali Şahin ile çatışma halindedir.

Sarıova Kasabasındaki Ali Şahin'in ideallerini engelleyen kapalı mekânların başında Kelami Baba türbesi gelmektedir. Bu mekân, tüm kasaba halkının kutsal saydığı bütün dert ve sıkıntılarının çözüm kaynağı olarak görüldüğü bir yerdir:

"Kelami Baba'nın Sarıovalılar gözündə öyle bir ehemmiyeti vardı ki bulunduğu tarafa yataklarının ayakucunu çevirmezlerdi. (...) Davalarını kazananlar,

hapisaneden çıkanlar, bir kazadan sağlam kurtulanlar ellerinde mum desteleriyle ona koşarlardı. Hâsılı, Kelami Baba türbesi hükümetin üstünde bir hükümetti.”
(s.162)

Kelami Baba türbesi, halkın içinde bulunduğu karanlığın simgesidir. Yozlaşmış bir inançla, dini yaşadığını zanneden Anadolu halkı, saflığını teslim ettiği medrese eğitimi ve softaların karanlık deryası içinde yitip gider. Kelami Baba türbesi gibi kasabada bulunan medreseler de dar ve kapalı mekânlardır.

Romadaki mekân kullanımı, genel anlamda başkişi Şahin’in ruh haline göre kapalı ya da açık olmasına rağmen, son bölümde Yunanlılar’ın işgali ile tüm Anadolu kapalı ve dar mekân olur. Düşman işgaline uğrayan Sarıova’da her şey alt üst edilir.

Yeşil Gece romanında dar mekan kullanımı genel anlamda yozlaşan dini kurumlar ve çevreler ile birlikte ele alınır. Ali Şahin’in çocuk yaşta geldiği Somuncuoğlu Medresesi ve öğretmen olarak atandığı Sarıova kasabasında softaların hakimiyeti altındaki mekanlar başkişinin ruhunu daraltan ve boğucu bir biçimde tasvir edilen mekanlardır.

2.1.8.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Açık ve geniş mekânlar insanın ruhsal anlamda içindeki aşkınlığı dışa taşıdığı mekânlardır. *“Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içindedir.”* (Korkmaz 2007: 411) Bu anlamda kahramanın kendini gerçekleştirdiği ve huzurlu olduğu mekânlar açık ve geniştir.

Yeşil Gece romanında, başkişi Ali Şahin’in ideallerini gerçekleştirdiği ve kendisi olma yolunda adımlar attığı geniş mekânlardan ilki Darülmualim’dir. Somuncuoğlu Medresesinden ayrılarak Darülmualim’e geçiş ile birlikte başkişinin hem maddi hem de manevi sefaleti giderilmiş buna bağlı olarak da mekân genişlemiştir.

“Darülmualimine pek kolay alıştı.

-Nasılsın ? diye soranlara:

-Hazır yemek, hazır yatak... Çamaşırım yıkanır, sökükleğim dikilir. Kendimi saraya damat olduğumu sanıyorum, diye cevap verirdi.” (s.46)

Şahin'in Darülmuallimde, “*saraya damat olduğunu*” hissetmesi maddi ve manevi anlamda huzur bulduğunun göstergesidir. Çünkü bu mekân onun içindeki idealleri ortaya çıkaran ve bireyselliğini sürdürebileceği bir yer olma özelliği gösterir. O, beyninde buhranlara sebep olan inanç şüphesini bir kenara iterek yalnızca karanlıkta kalmış nesilleri aydınlığa çıkarmak amacıyla Darülmuallimden mezun olur.

Romanda Şahin'in ideallerini gerçekleştireceği Sarıova kasabasındaki kendi cephesi sayılabilecek Emir Dede Mektebi, onun ruhunun özgürce kanatlandığı ikinci önemli mekândır. Dış dünyanın baskılarını Emir Dede mektebinde öğrencilerine sunduğu pozitif bilimlerle yok eden Şahin, bu mekânda kendine yakın bulduğu muallim arkadaşı Rasim ile ideallerini yeşertmenin gururunu paylaşır.

Emir Dede, Şahin için yalnızca taş duvarlardan oluşan bir bina değildir. Aynı zamanda evi olarak da kullandığı bu mektep, onun dış dünyaya, yaşama ve geleceğe umutla bakmasını sağlayan bir mekândır. Mektepte Rasim ile birlikte kalan Şahin'in mutluluğu mücadelesindeki kuvvete de yansır.

Özellikle, mektepte geceleri uyumadan önce arkadaşı Rasim ile sohbet eden, kitap okuyan Şahin'in mutluluğu bu mekânın daha da ferahlamasını sağlar:

“Mezattan iki eski demir karyola alarak karşı karşıya kurmuşlardı. İki arkadaş, geceleri uyumadan evvel sırtüstü bu karyolalara uzanırlar, saatlerce kitap okurlar, ertesi günkü derslerini hazırlarlardı. Bazen de yan dönerler, dirseklerini yastığa, başlarını avuçlarına dayayarak dertleşirlerdi. (s.69)

Emir Dede mektebi, Şahin'in ideallerini yaşama açımlayan bir mekândır. Şahin Efendi'nin softalığa ve medreselere karşı açtığı savaşın cephesi konumundaki Emir Dede mektebindeki her olumlu gelişme onu mutlu etmektedir. Bu nedenle, kahramanın yaşamını adadığı bu mekân onun “*içtenlik düşleri*”nin de büyüdüğü yerdir.

Romanda Ali Şahin'in softalığa ve softalara karşı açtığı mücadelede kendini gerçekleştirme yolunda adım attığı Darülmuallim ve Sarıova'daki Emir Dede Mektebi geniş mekanlardır. İdealleri doğrultusunda kendini güvende hissettiği ve ülkenin geleceğini yeşil gecenin karanlığından kurtarma çabaları bu mekanlarda filizlenip büyüyecektir.

Mekan, romanın kurgusunda başkişinin yaşamı ve idealleri doğrultusunda biçim kazanır. Çocukluk yıllarında yeşil ordu neferi olmak üzere geldiği Somuncuoğlu medresesi başkişinin içine düştüğü inanç şüphesi ile birlikte kapalı bir hal alır. Kendini

sorgulayan ve softalıkla mücadeleye karar veren Ali Şahin Darülmualim'e girdikten sonra bu mekan onun için bir sığınak olur. Sarıova'da ise Ali Şahin'in göre yaptığı Emir Dede mektebi haricindeki mekan kapalı/dar olarak kullanılır. Mekanı özellikle başkişi Ali Şahin'in softalıkla mücadelesi ve mücadeleyi yürüttüğü yerler belirler.

2.1.8.6.Şahıs Kadrosu

2.1.8.6.1.Başkişi

Yeşil Gece romanının başkişisi Ali Şahin, idealler uğruna yaşam serüvenine atılmış “*savaşçı arketipi*”nin (Pearson, 2003: 131) özelliklerini taşıyan bir karakterdir. Anlatı, başkişi Şahin'in kendisi olma ve idealleri uğruna savaşmayı seçmesi sürecinde yaşadığı değişim ve gelişim sürecine göre biçim kazanır. Romanın başlangıcında Darülmualim mezunu bir öğretmen olarak karşımıza çıkan Ali Şahin, çocuk yaşta Anadolu'daki köyünden İstanbul'daki Somuncuoğlu Medresesi'ne “Yeşil Ordu” neferi olması için gönderilir. Çocukluğu Anadolu'daki köyünde geçen Şahin, şu şekilde tanıtılır:

“Bir köylü çocuğuydu. Sağlam bir vücudu, sağlam bir kafası vardı. Kendi haline bırakılsaydı, hayatından memnun bir çiftçi veya çoban; büyük vakalar ve meseleler karşısında birçok ilim ve idare adamlarından daha sağlam hükümler verdiğini görüp şaştığımız halk adamlarından biri olurdu. Fakat ilmiyeden olan babası onu kendisine bir hayrülhalef yapmak, bir gün bütün dünyayı gölgesi altına alacak yeşil bayrağın bir gönüllüsü olarak yetiştirmek istemişti. Çocuğunun ilk tahsilini bitirmesine bile lüzum görmüyor; başına bir yeşil sarık sararak memleketinin medresesine gönderiyordu.” (s.17-18)

Çocukluk dönemindeki kişilik özelliklerine ait yukarıdaki satırlarda, başkişinin ilerideki yaşam mücadelesine dair ipuçları bulmak mümkündür. Anlatıcının, sağlam hükümler veren büyük halk adamı olabileceğini sezdiği/ifade ettiği başkişinin statik bir yapı içerisinde pasif kal-a-mayacağına işaret edilir.

Başkişi, yapısı itibariyle aktif bir kişiliğe sahiptir. Pozitif düşüncenin temellerini oluşturan “varoluşu sorgulama” biçimi onda henüz çocuk yaşta kendini göstermiştir. Bu sorgulayışla birlikte, dış dünyada kökten bir değişiklik yapma arzusunu gerçekleştirmek isteyen başkişi, önce kendi iç gerçekliğinden emin olmak zorunda olduğunun bilincindedir. Bireyin “*çevresini kendi yaşantısına elverişli biçimde değiştirme yeteneği*

varsa, bu dünyanın kendisine düşüncelerine dalmak için verdiği her andan yararlanmış, kendi benliğine dönüp o dünya ve kendisinin onunla ilişkisi üstüne fikirler oluşturmuş, ortam koşullarını alt etmek için bir tasarı yapmış özetle kendisine bir iç dünya yaratmış bulunduğundandır. O iç dünyasından çıkar ve dış dünyaya döner.”(Gasset,1999:36) İşte Şahin de benliğini sorgulamanın ardından, dış dünya da değişiklik yapma arzusu ile ideallerini büyütür. Özünde taşıdığı ideale ulaşma tutkusu Ali Şahin’in kendini gerçekleştirme serüveninde bir kıvılcım olur.

Şahin’in yaşamındaki önemli değişim, Somuncuoğlu Medresesi’ne gelişinden sonradır. Burada kaldığı dönem boyunca diğer çocukların aksine öğrendiklerini sorgulayan kahraman, kendisini tatmin edecek cevaplar bulamaz. Ölümünden sonraki yaşama karşı zihninde büyük soru işaretleri taşıyan Şahin, buhranlar içinde sıkıntılı bir dönem geçirir.

Ali Şahin, çağdaşlaşma sürecinde değişimin dinin gerekçe gösterilerek engellenmesi için uğraşanlara karşı sergilediği tutumla son dönem yenilikçi Osmanlı aydın tipine örnektir. Bu yeniliğe açık zihniyetin karşısında ise dine sığınarak çıkarlarını korumaya çalışan softalar vardır. Bu anlamda, Şahin ve onun gibi “*değişme yanlısı ya da değişme aracı olan kişiler bunlara din giysisinden arınmış kişiler olarak gözüktür*”(Berkes, 2006: 29) ve yoğun bir tepkinin muhatabı olurlar.

Şahin, aslında yıllardır uyuyan Anadolu halkının uyanan bilincini simgelemektedir. Savaşçı arketipini temsil eden Şahin sadece kendisi için değil çevresinde yitip giden ve kendiliklerinden uzaklaşan insanları değiştirmek gayesi için çaba gösterir. “*Savaşçılar insanları değiştir(mek)*” (Pearson, 2003: 148) uğruna yola çıkarlar. Bu nedenle, kendisine verilen her şeyi sorgulamadan kabullenen insanımızın, bu zaafını bir inançsızlık buhranı neticesinde fark ederek kendisi gibi düşünen ve sorgulayan nesiller yetiştirmek amacıyla medrese eğitimini yarıda bırakıp Darülmualim’e gider. Bu gidiş/geçiş süreci içerisinde artık başkalarının şekillendirdiği herhangi bir insan olmaktan çıkıp kendisi şekil veren bir insan olmak ister:

“Medrese tahsili gerçi ondaki itikadı söndürmüştü, gaye-i hayali yıkılmıştı. Fakat uzun müddet bir büyük emelin ateşiyle yanmış ruhunda yaşadığı müddetçe silinmeyecek bir iz bırakmıştı. Mutlaka yine bir şey bulup inanarak büyük bir emele gönül bağlayarak, hayatını bir maksada vakfetmek ihtiyaç ve istidadı...” (s.42)

Bu idealist tavır, onun dünya ve inanç meselesine yaklaşımını da etkiler. Pozitivist düşüncenin gereğini fark ederek, onu uygulamaya girişir. Başkişinin, öğretmen olduktan sonra İstanbul'a tayin olduğu halde Anadolu'ya gidişi de bu uygulamanın kanıtı niteliğindedir.

Romanın başkişisi, Şahin'in Sarıova'da öğretmen oluşuyla birlikte içinde unutulmuş/bastırılmış idealist ve sorgulayan kişilik yapısı ortaya çıkar. “- *Ben ne âlimim, ne de bir siyaset adamıyım, dedi, sadece bir iptidai hocasıyım... Ne istediğimi, ne yapacağımı artık biliyorum...*” (s.64) diyerek kendini gerçekleştirir ve bu gerçekleştirmeyi başkalarında devam ettirme ideali ile yaşam çizgisini biçimlendirir. Fakat onun karşısında yer alan karanlık güçlerin savaş sonrası Türkiye'sinde bile kılık değiştirerek varlığını sürdürmesi Şahin'i endişelendirir. İdeallerinin tam anlamıyla gerçekleşmediğini görünce; “İnkılâp denilen şey bir günde olmuyor” diyerek acı gerçeği vurgular.

Başkişi Şahin'in olgunlaşma süreci olarak görebileceğimiz Sarıova macerası ne tam bir zafer ne de mağlubiyet ile biter. Şahin'in roman sonunda dört yol ağzında, inkılâp yolunu tutması, ideallerini ve umutlarını geleceğe sakladığı anlamına gelir.

2.1.8.6.2.Norm Karakterler

Yeşil Gece romanında başkişi Şahin'in Sarıova'da softalıkla mücadelesi sırasında sürekli yanında olan Rasim ve Necip norm karakterlerdir. Romandaki konumları itibarıyla bu norm karakterler “*kahramanın yaşadığı tecrübenin bir benzerini daha basit bir şekilde yaşayan*” karakterlerdir (Stevick, 2004:179). Şahin'le aynı okulda ve aynı odada kalan Rasim ve Sarıova'da “Deli Necip” olarak tanınan mühendis Necip de başkişi gibi softalarla ve medreselerle çatışma halindedir.

Şahin'in kasabada güvendiği kişi olan Rasim, Emir Dede mektebinde öğretmendir. Sarıova'da başkişi gelmeden önce softalıkla kendi çabalarıyla mücadele eden Rasim başkişinin Emir Dede mektebinde yalnızlığını paylaşarak onunla aynı idealler uğruna çarpışır.

Romanda başkahramanın sürekli yanında bulunan Rasim, başkışı Şahin'in Sarıova'daki her mücadelesinde yanında sarsılmaz bir destek olarak yer alır.

Başkışının Sarıova'daki her mücadelesinde sürekli yanında yer alan bir diğer roman karakteri ise Mühendis Necip'tir. Rasim, roman boyunca başkışının yanında bir gölge gibi varlığını sürdürürken Necip, hareketleriyle ve fikirleriyle Şahin'i daha aktif bir biçimde desteklemektedir.

Mühendis Necip derin ve akıllı politika izleyen Ali Şahin'in aksine daha gür sesli ve ateşli bir yenilik taraftarı olarak başkışının pasif yönlerini aktif kişilik yapısıyla tamamlar:

“Kasabada Necip isminde bir belediye mühendisi vardı. Atak ve taşkın bir adam olduğu için “Deli” diye maruftu.

Şahin Efendi onun bu “Deli” şöhretini kısmen de yüksek ve açık fikirlerine, dürüst zevkine borçlu olduğunu çabucak anlamıştı.” (s.77)

Açık sözlü ve dürüst oluşu ile kendisini Şahin'e kabul ettiren Necip, onun her hareketinde yanında yer almıştır. Hatta Şahin'in yeni mektep binasını, ahaliye hileli yollarla kabul ettirmiş ve Kelami Baba türbesi yangınında suçlanan Fransızca öğretmenini kurtarmak için büyük çaba harcamıştır.

Necip'in Sarıova'yı düşman işgal ettiğinde savaşın iki ordu arasında değil, iki millet arasında olduğunu söyleyen Necip, milli iradenin üstün geleceğine inanarak, ileride gerçekleşecek inkılâpların hayaliyle, Sarıova'nın genç kent planını çizmektedir. Necip karakteri, devrin Türkiyesin'de pozitif bilimlere kendisine dayanak noktası olarak alan ve yüzünü batıya çeviren milliyetçi bir kişilik olarak varlığını ortaya koyar.

Romanda, Şahin'in yanında yer alarak onun resmi sıkıntılarını bertaraf eden Komiser Kazım da norm karakterdir. Şahin, başlangıçta haşin, hissiz ve anlayışsız zannettiği Komiser Kazım'ın temiz ve zeki biri olduğunu anlar. Kazım Efendi, bu romanda aslında Anadolu insanının genel anlamdaki temsilcisidir. Doğruları algılama yolunda gayret eden, dürüst bir insandır:

“Kâzım Efendi öyle bir adam ki birçok yalanlar arasında hakikati görecektense derhal tanıyor. (...) Demek ki istidatlı bir milletin çocuklarına “doğru”yu buldurmak için onları mutlaka yüksek ilim ve muhakeme yollarından geçirmek şart değil. İyi bir rehber, basit, fakat müspet bir iptidai tahsiliyle de onu hak ve hakikati görecektense hale getirebilir, zamanının adamı yapar.” (s.95)

Şahin, Anadolu halkının aslında Kazım Efendi gibi doğru yolu bulacağı inancındadır. Bu nedenle Kazım Efendi, Şahin'in anlattığı gerçekleri mantıklı bularak, onu ideallerinin savunucusu durumuna geçer.

2.1.8.6.3.Kart Karakterler

Kart karakterler roman dünyasında sabitliğin ve aynılığın simgesi konumundadırlar. Roman boyunca; *“bu karakterlerin moral ve fiziki tanımları en çok bir defa yapılır ve romanda, temsil ettikleri duygu değerleri söz konusu olunca hemen devreye sokularak okuyucu zihnindeki hazır imajın harekete geçmesi sağlanır.”* (Korkmaz 1997: 300) Yeşil Gece romanında da Somuncuoğlu medresesindeki softalar, Sarıova kasabasındaki Hafız Eyüp ve Müderris Zühtü Bey bu karakterin temsilcileridir.

Özellikle isimlerinden bahsedilen Hafız Remzi, Zeynel Hoca ve Macit Molla Somuncuoğlu Medresesindeki softaların genel anlamdaki temsilcileridir. Hafız Remzi yanık sesiyle Kuran okurken herkesi ağlatır, fakat kavga edip küfretmeye başladığında insanı utandırır. Güzel bir yüze sahip olan Hafız, çapkınlığıyla ün yapmış ve birçok kadının gönlünü çaldıktan sonra zengin bir paşanın ölümüyle dul kalan karısını kandırıp evlenmiştir. Zeynel Hoca ise uzun boylu, haşın, dik kafalı, geçimsiz, mutaassıp bir softadır. Ahiret hayatını yalnızca cehennemden ibaret gören bu adam, *“tam bir ham ve kaba softa tipidir.”* (Emil, 1989: 325) Macit Molla ise görüntü itibarıyla kibar ve terbiyeli bir İstanbul çocuğudur. Fakat saray imamlarından birinin oğlu olması sebebiyle ondan herkes korkar. Çünkü Macit Molla'nın babası aracılığıyla Abdülhamit'e jurnalcılık yaptığı herkes tarafından bilinmektedir. Romanda özellikle üzerinde durulan bu üç kişi ve çevresindekiler medrese eğitimi yürütenlerin iç yüzünü göstermeleri bakımından önemlidir. Softalığı ve yobazlığı kalın bir zırh gibi üzerine giyen bu üç karakterden Hafız Remzi çapkınlığıyla, Zeynel Hoca dik kafahlığı ve geçimsizliğiyle, Macit Molla ise kibarlığı ve jurnalcılığı ile kart karakter özelliği gösterirler.

Şahin'in Sarıova kasabasına gelmesinin ardından belirginleşen mektep-medrese çatışması etrafındaki kişiler, tarafları oluştururlar. Ali Şahin'in karşısında yer alan medrese taraflarından Hafız Eyüp ve Müderris Zühtü Bey kart karakterler olarak dikkat çekerler.

Hafız Eyüp, Sarıova kasabasındaki softalığın, yobazlığın görünüşteki savunucularından değil halkı yönlendiren gizli bir güçtür. Sarıova kasabasındaki

çatışma ve gerilimde sahnenin her zaman gerisinde duran bir yönetmen gibidir. Hafız Eyüp, tam anlamıyla ham ve duygusal bir yobaz değildir. O, yobazlığı kendi çıkarları için kullanan bundan kâr sağlayan zeki bir adamdır. Ali Şahin, kasabaya geldiği ilk gün Maarif Müdürü’nün odasında karşılaştığı Hafız Eyüp’ün kasaba üzerindeki gizli etkisini hissetmiştir.

2.1.8.6.4.Fon Karakterler

Romandaki olay örgüsünü genişletmek ve başkişinin ve diğer ana karakterlerin içinde yaşadıkları sosyal ortamı göstermek bakımından fon/figüratif karakterlere ihtiyaç duyulur. Bu karakterler, genel anlamda romanın olay örgüsünü değiştirip şekillendirecek kadar etkili değillerdir.

Başkişi Ali Şahin’in adı verilmeyen annesi ve babası, köylerindeki müderris Hacı Fettah Efendi, Şube Müdürü Basri Bey, Somuncuoğlu Medresesindeki talebeler romanın ilk vaka halkasında karşımıza çıkan fon karakterlerdir. Romanın başkişisinin Sarıova’ya gidişinin ardından olayların gelişimine katkı sağlayan, Hafız Rahim Efendi, adı verilmeyen bir mahalle imamı ve ailesi, Hacı Emin Efendi, Resai Molla, Şeyh Naki Efendi, Maarif Müdürü, idadi Müdürü Talip Bey, Fransızca öğretmeni Nihat Bey, Dolmacı Hoca, Afif Efendi, Mutasarrıf Müfit Bey, Ubeyt Bey, Hacı Reşit Efendi, Tikveşli Cabir Bey, Dr. Kani Bey, Rüsuhi Bey, Avukat İhsan Bey fon karakterler olarak romana girmişlerdir.

2.1.8.7. İzleksel Kurgu

Yeşil Gece romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Ali Şahin Rasim Necip Komiser Kazım	Hafız Eyüp Müderris Zühtü Zeynel Hoca Hafız Rasim Macit Molla
Kavramlar Düzeyinde	Kendini Gerçekleştirme Başkaldırı İdealizm/ İnkılapçılık Bilimsellik/pozitivizm Milli Mücadele Umut Dürüstlük	Yozlaşma Sömürü Softalık Çıkar Cehalet Karamsarlık Hurafe

		Esaret
Simgeler Düzeyinde	Fes Darülmualim Emir Dede Mektebi	Yeşil Gece Sarık Somuncuoğlu Medresesi Türbe Medrese Cehennem

2.1.8.7. 1.Başkaldırı ve Uyanış:

Yeşil Gece anlatısı, dini öğretinin amaçlarının dışına çıktığını fark eden başkişi Ali Şahin'in bu duruma karşı başkaldırısı üzerine kurgulanır. Duyarsızlaştırılan ve inançları sömürülen halkın içinden yetişen ve idealleri de bu doğrultuda geliş(tiril)en Ali Şahin, sorgulayıcı tavrı ile “*kendi olma*” yolunda adımlar atar. “*Bir insan kutsal olanla ilişkide bulunmadan başkaldıracağı gibi, kutsala girdikten sonra da, değerlerle ilgili bütün cevapların insani olduğu bir düzen istemeye başladığı an, başkaldırabilir.*” (Gündoğan 1997: 121) “Yeşil Gece” ideali ile halkın saf inancını sömürenlerin gerçek yüzlerini görmek Ali Şahin'in içindeki ideali şüphe buhranlarına dönüştürür. Bu dönüşüm aslında kendilik değerlerini sorgulayan ve kendini yaşam içerisinde bir noktaya yerleştirme kaygısı güden bireyin davranış biçimidir.

Kanıksanmış ve sorgulanmamış her doğruyu şüphe içerisinde sorgulayan başkişi Ali Şahin'in başkaldırısını anlamlı hale getiren ise aradığı cevapları verecek kimseyi bulamayıp kendi içine yönelmesi olur. İçi boşaltılmış sözcüklerle halkı çıkarları uğruna kullananları yakından tanıyan Ali Şahin, kurtuluş yolunu sömürü düzenine karşı özgür ve akılcı bireyler yetiştirmek olduğunu fark eder. Bu fark ediş ve dönüşüm süreci kendini adadığı “*yeşil gece*” neferliğinin umutlarını boşa çıkarmasının ardından gerçekleşir:

“Genç softada bütün olgun fikirler ve kanaatler mutlaka inkılap etmek ihtiyacını duyardı. Bu zamanlarda Abdülhamit’e karşı bir isyan hareketi başlamış olsaydı, Şahin, mutlaka önde yürür ve yeşil bayrağın gölgesinde şehit olurdu. (...)

Meşrutiyet inkılâbı olunca medresedeki en uyuşuk bir ebleh arkadaşı kadar bile heyecan göstermedi. Hele Otuz Bir Mart İsyanına büsbütün lâkayt kaldı. Çünkü aradan geçen birkaç sene beklenilmez fikir ve itikat inkılaplarıyla onu büsbütün başka bir adam yapmıştı.” (s.32)

Bireysel amaçlarından yalıtılarak bir sürü içerisinde eridiğini fark eden Ali Şahin, dini alet ederek kendi çıkarları doğrultusunda insanları uyuşturanlara karşı kendi varlığını

ortaya koyar. Kendisini kurban olarak adadığı “yeşil gece” ordusunun idealindeki değerler sisteminden uzak oluşu başkişinin başkaldırı serüvenini başlatır. Birey, kendini ve geleceğini anlamlı kılacak bir kitle içerisinde yer alma eğilimindedir. Bununla birlikte kendini ifade edecek fırsatı bulamayarak sindirilen ve kitlenin uyuşuk bir parçası olduğunu fark ettiğinde bocalar. Bu bocalayıp, bireyin iradi tutumuna bağlı olarak ya içe kapanma ya da dışa dönük başkaldırı olarak kendini gösterir. Yeşil Gece anlatısında Ali Şahin, kitlesel bir uyuşmanın farkına vardığında eyleme dönük bir başkaldırıya yönelir.

Başkaldırı düşünsel amacını Ali Şahin’in varlığını sorguladığı andan itibaren değişim gösterir. İdealini kurduğu düzen karşısında hayal kırıklığına uğrayan başkişi artık bu düzeni yıkmak için başkaldırır. Medrese eğitiminden umduğunu bulamayan Ali Şahin, Darülmualim’e girerek sadece kendini değil kendisi gibi bir ideal uğruna sömürülecek gelecek nesilleri de kurtarmayı amaçlar.

2.1.8.7. 2.Kendini Gerçekleştirme:

Kendini gerçekleştirme, izleksel anlamda yozlaşmanın ve sömürünün karşısında yer alan değerdir. Romanın başkişisi Ali Şahin, Anadolu’daki halkını din kisvesi adı altında büründüğü karanlık geceden kurtarma uğruna kendilik değerlerini kurgular. Eserin yazıldığı dönem itibariyle, Atatürk ilke ve inkılâplarının uygulanmaya başlandığı Cumhuriyet sonrasına rastlaması da bu konunun güncel olmasını sağlar. Bu nedenle özellikle laik eğitim anlayışını savunan inkılâp fikrini işleyen eser, sosyal ve tarihi gerçekliklere de ayna tutar.

Kendini gerçekleştirme, başkişinin kişilik yapısını ortaya çıkaran bir değer olarak sunulur. Eserin başlangıcında “*yeşil ordunun neferi*” olmak ideali ile Somuncuoğlu Medresesine gelen başkişi, inanç boşluğu içinde çırpındıktan sonra kendi yolunu çizerek laik eğitime hizmet verme idealine ulaşır. Çünkü “*kahraman, kendini kendinden daha büyük bir şeye adar.*” (Pearson, 2003: 163) Ali Şahin’in idealist kişiliği, medresede gördüğü/aldığı dini eğitimin içi boşaltılmış kaideleri arasında sorgulayıcı bir tavır ile ilerleyip aradığı soruların cevapsız kalışıyla farklı yöne kayar. Yeşil ordunun sıradan bir neferi olarak Anadolu halkını içinde bulunduğu karanlığa katılmaktansa onları asırlardır bu karanlık içine bilinçli olarak iten softalara ve softalığa karşı savaş açar.

Ali Şahin'in softalık karşısında başlattığı mücadelenin ve idealizmin altında yatan temel fikir inkılâpçılıktır. Ali Şahin, Darülmualim'i bitirdikten sonra geçmişindeki karanlık günleri unuttur. Fakat onun yaşama bağlanması, kendini başka ideallere adanması gereken bir ruh yapısı vardır. Bu nedenle Anadolu'daki köylerini dolaştığı sıralarda mektepteki çocukların da halini görüp onlara acır ve ülkenin geleceğini teminat altına almak üzere idealini belirler:

“Güneşli sokaklardan, serin dere kenarlarından alınarak buraya hapsedilen çocuklara acımaya başladı. Bu tahsilden sonra ne olacaklarını düşündü. Bunların en canlıları tehditlere, dayaklara rağmen bu sevimsiz izbelerden kaçacaklar, toprağa döneceklerdi. “Ebcet” gibi ne ölüye, ne diriye yaramayacak öyle şeyler belleyeceklerdi ki kendilerine ve etrafındakilere zarardan başka bir şey temin etmeyecekti. Sonra, bu çocuklar büyüyecek, babalarının büyük kardeşlerinin yerlerini alacaklardı. (...) Ve nihayet bir gün yeşil ordunun ateşli bir gönüllüsü doğdu: İlkmekep hocası.” (s.43)

Yeşil ordunun neferi olmak üzere yaşam ideali başkaları tarafından belirlenen Ali Şahin, kendi idealini İlk mektep hocalığı olarak değiştirir. Şahin, yaşam çizgisini bir kitle/sürü psikolojisiyle kendilerine tahakküm edenlerin/dayatanların boyunduruğuna bırakan Anadolu'daki çocukların gelecekteki hallerini tahmin ederek bu kararı alır. Onun ilk mektep hocası olma isteği, kendi ruhundaki inkılâbı daha geniş kitlelere, bu ülkenin geleceği olarak gördüğü çocuklara yayma arzusundan kaynaklanır. Bu nedenle ilk ideal, inkılâbı temelden yapmaktır. Ancak Ali Şahin, toplumsal amaçlarla bireylerin kendi çıkarlarının çatışmasında arada kalır. Çünkü *“Toplumsal amaçlarla insansal amaçlar arasındaki çatışma büyüdükçe birey bu iki tehlikeli yalnız kalma kutbu arasında daha çok hırpalanır”*(Fromm,2001:134) Nitekim Ali Şahin de toplumsal fayda için çabaladığı sırada bu yalnızlaşmayı derinden hisseder. Toplumun sürü psikolojisi içerisinde duyarsızlaştırılmış bilincini uyarmaya çalışan başkışı ideallerini gerçekleştirme yolunda yalnız kalacağının farkındadır. Bununla birlikte başkışı, şimdiki zamanın değil gelecek zamanın hesabını yapmaktadır. Gelecek nesilde kendi idealini çoğaltarak büyütecek yeni nesiller Ali Şahin'in verdiği mücadeleyi anlamlı kılacaktır:

“-Benim yerime bana benzeyen, benim gibi düşünen, benim gibi duyan ve söyleyen insanlar bırakırsam bu, beni acaba bir dereceye kadar müteselli etmez mi? Yüz sene sonra bu sokakta yine benim dilim konuşulur, karşıdaki denizde yine benim bayrağımı taşıyan gemiler dolaşırsa kendimi daha az mahvolmuş sayamaz mıyım?” (s.50)

Ali Şahin'in ideali ilk aşamada, Sarıova'daki medreseler karşısında mektepleri kuvvetli hale getirmektir. Bu nedenle özellikle medreselerde çocukluk dönemini geçirmiş bir yarı softa olarak onlara karşı nasıl davranacağıının da bilincindedir. Bu bilinç ile öncelikle kasabada kendi tarafında olanlar ile karşı tarafta olanları belirler. Ali Şahin'in amacı kasabada görevli olduğu Emir Dede Mektebindeki öğrencilerin gelecekte birer inkılâp gönüllüsü olarak halkı aydınlatmalarını sağlamaktır:

“Talebeye gelince, bu üç yüz çocuk içinden her yıl istediğim gibi on tane çıkarabilsem; sekiz on yıl içinde, hak ve hakikatin kuvvetiyle, Sarıova'da şöyle böyle ses çıkaracak, Müderris Zühtü efendi'nin yıldızını az çok karartacak bir nesil yetiştiririm.” (s.71)

Ali Şahin temel eğitim sürecindeki çocukları hedef kitlesi olarak görür. Çünkü o, geçmişin ve şimdinin ancak gelecek nesilleri softalığa karşı mücadele azmi ile değiştirilerek telafi edeceğinin farkındadır.

İdealizm fikri Yeşil Gece romanında başkışı Ali Şahin'in kendilik değerlerini kurgulayan temel ilke olarak görülür. Anadolu'da sıradan bir insan olarak yeşil ordu saflarına katılmayı ve babasının idealini gerçekleştirmeye çalışan Ali Şahin, Somuncuoğlu Medresesine geldikten sonra bu idealin yanlışlığının farkına varır. İnanç şüphelerinin sonunda dini algılayış biçimi değişen Ali Şahin mayasında var olan idealizmi yeşil ordu için değil Anadoluda yeşil gecenin karanlığında kaybolan nesilleri aydınlatmak için kullanmaya karar verir.

2.1.8.7. 3.Sömürü:

Anlatıda sömürü izleği Anadolu halkının cahilliği ile doğru orantılı olarak aktarılır. Somuncuoğlu Medresesindeki çocukların dini algılayış biçiminden başlayarak ham softalara kadar herkes cahildir. Anlatıda vurgulanan cahillik temelde kitap okumamak değil yaşamı sorgulamamaktır. Yaşadıkları dünyada neden varolduğunu sorgulamayan ve başkalarının çıkarları doğrultusunda yaşayan herkes Ali Şahin'in gözünde cahildir. Yozlaşmanın temelini oluşturan cehalet olgusu da Anadolu halkına dini ve resmi kurumlar aracılığıyla bulaşır. Eserde toplumsal yapının çöküşünü hazırlayan cehaletin hem kavramsal hem de kuramsal yüzüyle karşılaşılır.

“Sömürgeleştirilen insanın kendine yabancılaşması öncelikle sömürgecinin tanzim ettiği toplumsal düzeni kabullenmesiyle ortaya çıkar.” (Zahar, 1999: 73)

Cehaletin genel anlamda insanlığı bireysellikten çıkarıp tek tip insan modeline ya da “başkalarının fikrini yaşama”ya mahkûm insanlar ordusuna dönüştürdüğü gerçeği de başkışı Ali Şahin’in “*Cahil insan her zaman, her yerde ya kendi vehimlerine, batıl fikirlerine yahut da başkalarının hasis hırslarına ve menfaatlerine kurban oluyor...*” (s. 48) şeklindeki sözleriyle verilir.

Doğu toplumlarının temelde eksik olan okuma ve bilgiyi sorgulama sorunu Yeşil Gece’de Anadolu halkının softalık dayatması karşısındaki çözümsüzlüğüne indirgenir. Yaşam kaygısını bir kenara bırakarak “*vaad edilen cennet*” hayali içerisinde miskinliğe alışan toplum, dini kaynakları bilmediği gibi diğer ilimlere de “öcü” gözüyle bakmaktadır. Okumadığı için sorgulamayan, sorgulamadığı için başkalarının fikirlerini kendi fikri olarak algılayan toplum, kendi geleceğini ve kaderini değil başkalarının geleceğini ve kaderini yaşar.

Somuncuoğlu Medresesinde yaşamı ve kendinin yaşamdaki yerini inanç bağlamında sorgulamaya başladıktan sonra çevresindeki softalardan yardım bekleyen Ali Şahin, “*Medrese âlimlerinden, günden güne kuvvetlenen şüphelerini def edecek bir cevap almaktan ümidini kesince kitaplara sarı(ır).*” (s.35-36)

Yaşadığı inanç şüphesinden kurtulmak amacıyla sarıldığı kitaplardan da umduğunu bulamayan Ali Şahin asıl sorunun temelde olduğunu görür. Yaşadığı inancı sorgulayıcı değil taklidi bir yöntemle uygulayan softaların dini bir çıkar aracı olarak kullandıkları gerçeği cehalet kavramıyla birleşerek eserde eleştirel bir tutumla sergilenir.

Softaların Anadolu halkına vaad ettiği yeşil gecenin aslında cehaletin karanlığı olduğu ve halkın asırlarca bu karanlık perdenin arkasında yaşadığı Ali Şahin’in tespiti ile sunulur. Başkışı, Anadolu halkının sefil kalmasının temelini de cehalet ile ilişkilendirmektedir. Softalar dayatılan her şeyi kabul eden halkı tembelliğe ve sorgulamamaya yönlendirir. Böylelikle aklı geri planda tutan bir nesil yetişmektedir.

“*Medreselerin yeşil gecesi yalnız kendi içlerini karanlığa boğmakla kalmamış; memleketin her yanına yayılmış, her köşesini kaplamış. Zaten bunun başka türlü olmasına da imkân yoktu. Akıllara, vicdanlara şimdiye kadar hep bu medreseden yetişenler rehberlik ediyorlardı. Bu adamlar, memlekete karanlıktan gayri ne götürebilirlerdi ki?... (...) Anadolu’da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi.*” (s.43)

Anadolu halkına rehberlik eden softaların kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmeleri cehaleti hazırlayan etken olarak görülür. Kendi yaşam kaygısı içinde varlığını sürdürmeye çalışan Anadolu halkı ise sorgulamayı inançsızlık sayacak kadar cehalet içerisinde.

Anadolu halkının cehaleti hem softaların hem de Osmanlı'nın son dönem eğitim sisteminin bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Yozlaşan ve pozitif bilimlerden uzak kalan eğitim kurumları asıl amacının dışına çıkmıştır. Medreselerin temelindeki dini eğitimin bir son dönemlerdeki yozlaşması doğal olarak devletin diğer kurumlarına ve bireylere de sıçar. Osmanlı'nın son dönemlerinde *“canlılığını yitirip zamanla yozlaşan medreseler; skolastik ve mistik düşüncenin etkisi altında, yaşamla olan bağlarını kopararak ahret ülküsüyle varlıklarını sürdürme geleneğinin dar kalıpları içine sıkışıp kalmışlardı.”* (Aktar 1990: 15) Kapalı bir dünya içerisinde gerek yaşamdan kaçarak gelecek nesilleri sadece dini ilimlerle ahret hayatına hazırlamaya çalışan müderrisler doğal olarak kendi iç dünyalarına dönük asosyal bireyler olurlar. Pozitif ilimleri kendilerinden uzaklaştıran ve halkın da düşünmesine ve sorgulamasına sınır getiren müderrisler önce kendilerini sonra da halkı cehalete sürükler.

Medresedeki eğitim sisteminin bozulmasının temelinde kendi içine kapanarak pozitif bilimleri reddetmesi yatmaktadır. *“Tüm yeniliklere küfür ve Batı uygarlığına da kâfir buluşu gözüyle bakan medrese, doğal olarak İmparatorluğun karmaşık ve çözümü o derece uzmanlık isteyen öncelikle sosyo-ekonomik sorunlarına seçenek getirecek ve onları çözümleyecek beyinleri yetiştirme olanağından yoksundu(r).”* (Aktar 1990: 15) Medresenin ve dolayısıyla müderrislerin bu yetersizliği doğal olarak halka da yansır. Halkı eğitmekle görevli olan kurumun dünyaya kapılarını kapatmasının ardından Osmanlı eğitimi pozitif alanlara yaymak amacıyla Darülfünun ve Darülmuallim gibi başka eğitim kurumları açar. Yeşil Gece romanında başkişi Ali Şahin'in sınava girerek ikinci olduğu Darülmuallim bunlardan biridir. Fakat bu kurumlarında Osmanlı eğitim sistemini ileriye götürmediği gerçeği yine başkişinin gözlemlerine dayandırılarak aktarılır.

Yeşil Gece romanında cehalet temelde yozlaşma gibi devletin en üstünden başlayarak halka kadar iner. Osmanlı toplumunun genel anlamda ruhuna işleyen tembellik kendi dünyası içinde yaşayan ve ışıktan korkar hale gelmiş bireyler ortaya çıkarır. Aklın ve bilginin uzağında kalan Osmanlı insanı, kendini geliştiremeyerek gelecek nesillerin cehalet içerisinde kalmalarına seyirci kalır.

2.1.8.7. 4.Yozlaşma/Çürüme:

Yeşil Gece romanında yozlaşma, genel anlamda hem bireysel hem de kurumsal anlamda işler. Osmanlı Devletinin son dönemindeki eğitim ve öğretim karmaşasının Anadolu halkını cehaletle yüz yüze getirdiği gerçeği romanın savunduğu temel fikirdir.

Osmanlı Devletinin son yüzyılında yaşadığı büyük şoklar ve gerilemenin sebeplerinden biri de şüphesiz kurumlar içindeki yozlaşmadır. “18. yüzyılda taassubun ve cehaletin medreseye girmesiyle” (Mardin 1997: 164) dini eğitim sistemi halkı bağnazlığa ve cehalete sürükler. Özellikle bu yüzyılda Ulemanın Osmanlı Devletinin gerilemesine karşı takındığı tavrı Mardin şu şekilde dile getirmektedir: “*Osmanlılar dünya işlerini ihmal ettiklerinden dolayı değil, din işlerini ihmal ettikleri için gerilemişlerdi. Böyle gittikçe nüfuzlu olan Ulema ideolojik planda da nüfuzunu kuvvetlendirmek istiyordu*” (Mardin 1997: 164). Yeşil Gece romanında Ali Şahin’in çocuk yaşta geldiği Somuncuoğlu medresesi de ideolojik nüfuz artışının kaynaklığını yürüten bir kurumdur. Özellikle burada kaldığı süre içerisinde tanıdığı softaların yaşama bakış tarzları ve dini algılayış biçimleri Ali Şahin’in din anlayışını sarsar ve memleketi bu durumdan kurtarmak için mücadeleye başlar.

Anlatıda yozlaşma, bireysel ve kurumsal anlamda toplumun her kademesine yayılmış bir biçimde örneklendirilerek verilir. Dini, temel dayanak noktası olarak alan medreselerdeki bireylerin tutumları ve bu tutumların topluma yayılması bu nedenle anlatıda eleştirel olarak ele alınır. Yeşil Gece romanında özellikle Somuncuoğlu medresesinde karşımıza çıkan müderrisler, bireysel çıkarlarını tatmin için yaşayan ve dini de bu çıkarlara alet eden küçük düşünceli ve dar çerçeveli kişilerdir. Ali Şahin’in içinde yanan inanç ateşinin şüphe buhranı halini aldıktan sonra sorgulamaya başladığı Somuncuoğlu medresesindeki insanların dini sadece görüntü amaçlı kullandıkları gerçeği üzerinde durulur. Medreselerdeki yozlaşmanın temelinde din adamlarının miskinlikleri ve dar çerçeveli düşünce yapıları yatmaktadır. Bu temel sorunu medreselerdeki hiyerarşi ile ilişkilendirerek aktaran başkışı, yeşil ordunun gönüllü neferi olmak arzusuyla yanıp tutuştuğu ordunun gerçek yüzünü algılamasıyla daha açık biçimde ifade eder:

“Çeşit çeşit yüzler...Kimi açlıktan, beden sefaletinden yıpranmış, yeşilimsi bir renk bağlamış, kimi damızlık boğalar gibi kaygısızlıktan, gamsız, kasavetsiz yiyip içip

uyumaktan cilalanmış gibi parlak kırmızı... (...) hepsinde kenarları tıraşlı çember sakallar, bu sahneyi zekadan değil, hurs ve iştihadan seyreden gözler, hazzından soluyor gibi açılmış ağızlar...” (s.24)

Medreselerin görünen yüzü ile görünmeyen yüzü arasındaki farkı içindeki inanç şüphesiyle birlikte daha iyi fark eden Ali Şahin, Somuncuoğlu’nda yaşayanların memlekete nasıl kötülük edeceklerinin de bilincine varır. Menfaatleri doğrultusunda yaşayan ve toplumsal katmanlardaki inanç dengesini de kendi iradeleri doğrultusunda düzenlemeye çalışan ulemanın üst kısmı miskinlik alt kısmı ise cehalet içerisinde. Medreselerdeki yozlaşma kendi içerisinde sınırlı kalmayarak Anadolu’nun en ücra köşelerine kadar yayılır. Akılcı bir düşünce yapısından uzaklaştırılarak eğitilen Anadolu halkı, kendisine din ve inanç adı altında sunulan her fikri sahiplenerek “yeşil gece”nin karanlığı altında yaşar.

“Medreselerin yeşil gecesi yalnız kendi içlerini karanlığa boğmakla kalmamış; memleketin her yanına yayılmış, her köşesini kaplamış.(...) Akıllara, vicdanlara şimdiye kadar hep bu medreseden yetişenler rehberlik ediyorlardı. Bu adamlar, memlekete karanlıktan gayri ne götürebilirlerdi ki?..” (s.43)

Anadolu’nun geleceğinin de tehlike altında olduğu ve asırlardır süren yeşil gecenin karanlığının devam edeceği Ali Şahin’in ilkokullardaki gözlemleriyle sabitlenir. Anadolu halkına rehberlik eden medrese hocalarının karanlık dünya görüşlerinin kendi haline düşen ve geçim sıkıntısı içerisinde kalan halkın tüm benliğini esaret altına alması kaçınılmazdır. Halk, bir sürü psikojisi ile hareket eden ve kendisine dayatılan değerleri benimser. “Sürünün geçerlikte olan morale boyun eğmesi çoğu zaman tenbellik ve korkudan ileri gelir” (Kuçuradi, 1999: 29) Bununla birlikte halkı kendi çıkarları doğrultusunda yönlendiren güçler, anlatıda suçun sorumlusu olarak gösterilirler. Devlet yönetiminden başlayarak kademe kademe halka kadar inen yozlaşan değer yargıları Ali Şahin’in anlatı içerisindeki eksen etrafında bir bir yerilir.

Darülmualimde Medrese ile mektep arasında çıkan çatışmalara tanık olan başkışı Ali Şahin, düz liselerden gelenlerin cehaletine tanıklık ederek bu kurumlardaki yozlaşmanın da farkına varmış olur:

“Softalarda medreselerine karşı hiç olmazsa körü körüne bir itimat vardı; kafalarını elleri arasında sıkarak gözlerini yumdukları gibi bir yığın şey ezberlerlerdi.

Bunlar, fazla olarak ukalâ ve tembeldi. Bir kısmı sırf tesadüf ve vakaların sevkiyle darülmuallimine girmişti. Mektep hocalığını adi bir geçim vasıtası sayıyor, daha kârlı bir iş bularak meslek değiştirmeye can atıyorlardı.” (s.47)

Fesliler ile sarıklılar arasındaki cehaletin pek farklı boyutta olmadığını gören Ali Şahin, ülkenin kurumlarının tümünün cehalet batağı içerisinde olduğunu düşünür. Bireylerin kendi çıkarları doğrultusunda hareket ederek ben merkezli bir dünya oluşturma çabası toplumsal bir cehalet olgusunu hazırlar. Medreselerdeki softaların sürü psikolojisi ile hareket etmelerine karşın mekteplerde pozitif bilimleri öğrenen feslilerin dar dünya görüşleri de bu kurumların işlemez olduğunun göstergesidir.

Mektep ve medrese arasındaki çatışmanın özünde laik eğitim ile dini eğitim arasındaki çatışma yer alır. Bu çatışmanın temel nedeni ise dini kurumların ve dini eğitimin yozlaşmış olmasıdır. Romanda özellikle vurgulanan ve cephe alınan düşünce, yozlaşmanın kurumlardan başlayarak halka kadar inmesidir. Anadolu halkındaki inanma ihtiyacının sosyal yaşamın sıkışmış çerçevesi içinde sığınılacak bir nokta olması, sömürü aracı olarak kullanılmasına yol açar. Anadolu halkının içine düştüğü “Yeşil Gece” idealinin kararttığı ruh dünyası, Ali Şahin’in aydınlık bilinci ve devlet okullarındaki laik eğitim ile kurtarılmaya çalışılır. “*Karşımıza koyduğu tablo, asırlardan beri yeşil bir gece içinde yaşayan bir memleket ve dünyayı hep bu karanlığın arasından gören bir halktır. Şimdi ‘memlekete’ dönmeli ve ‘halk’ı aydınlatmalı*” (Altuğ 2006: 52) idealinden hareketle Şahin, softalığa ve yobazlığa karşı harekete geçer.

Sarıova’da hem softalıkla hem de cahil halk ile mücadele eden Ali Şahin’in karşısında yer alan simge değerlerden olan Kelami Baba türbesi medreselilerin sığınağı konumundadır. Boş inanç ve hurafelere aldanarak türbeyi kutsal bir mekan haline getiren Sarıovalılar burada çıkan bir hırsızlık olayında suçu olayla ilgisi olmadığı halde içki içtiği için yapabileceğinden kuşkulanan Nihat Efendi’ye yıkmakta tereddüt etmezler. Yozlaşmış değerleri içinde barındıran ve kendisine işaret edilen noktayı/hedefi lanetleyen Anadolu halkı, dini değil kendilerine öğretilen hurafeleri din yerine algılayarak yaşamayı tercih eder. Bu nedenle Sarıova’da Kelami Baba türbesi halkın inançlarını barındırdığı kutsal bir mekan kimliğine bürünür. Kelami Baba türbesi, Anadolu halkının yozlaşan dini değerlerini sembolize etmektedir:

“Kelâmi Baba’nın Sarıovalılar gözüünde öyle bir ehemmiyeti vardı ki bulunduğu tarafa yataklarının ucunu çevirmezlerdi. Halk bütün hacetlerini ondan isterler, her

başı sıkılan ilk önce onun mukaddes örtüsüne yüzünü sürerdi. (...) Hâsılı, “Kelâmi Baba” türbesi hükümet üstünde bir hükümetti.” (s.159)

Ölen bir kişiye saygı sınırlarını aşan ve ondan isteklerini yerine getirmesini bekleyen Anadolu halkı dini değerleri kendileri öğrenmek yerine başkalarından görerek yaşamaya çalıştıkları için yanılğı içerisindedirler. Roman başkışisi Ali Şahin’in de tespit ettiği, medreselerden yetişerek Anadolu’ya yayılan ve halkı kendi emelleri doğrultusunda bir din dünyası içine sokan softalar bu durumun sorumlularıdır. Bu nedenle romanın temelinde özellikle Anadolu halkı değil onları bu duruma düşüren softalara karşı mücadele ve eleştiri yer alır.

Romanın temelinde Osmanlı’nın son dönemindeki dini kurumların yozlaşmış değerleri Anadolu halkına bilinçli bir biçimde dayatarak kendi nüfuzlarını artırma ve koruma çabaları eleştirilir. Bununla birlikte anlatıda yalnızca “*“din sömürücülüğü” olayının değil 1923’te “maarif müdürünün odasına elini kolunu sallaya sallaya” girip çıkan “koca yarasalar”ın yani imparatorluğun çöküş kadrosuyla kurulanın bir işe yaramadığının kesiti*” (Çelik 1971: 46) de gözler önüne serilir. Böylelikle yozlaşmanın devletin en üst kademesindeki bireylerden başlayarak resmi kurumlara özellikle de okullara ve oradan da gelecek nesillere aktarıldığı gerçeği tespit edilir.

2.1.8.7. 5.Sosyal Adaletsizlik:

Sosyal adaletsizlik izleği, anlatıda cehalet ve miskinlik ile birlikte ele alınır. Anadolu insanının sorgulayıcı akıldan uzak kalışı ve softaların kendilerine dayattıkları tembel dünya düzeni içerisinde yaşamlarını sınırlandırması ile sosyal adaletsizlik baş gösterir. Osmanlı’nın gerileme döneminde Batı’ya kapılarını kapatıp kendi skolâstik dünyası içerisinde yaşamaya başladığı andan itibaren sefil bir yaşam düzenine geçiş de hız kazanır. Son dönemde görülen devlet ile halk arasındaki kopuklukla birlikte Anadolu’nun sefaleti gözden uzakta olduğu için “*bilinmez ve bildirilemez*” bir durum halini alır.

Softaların kol gezdiği ve halkı aydınlatmaktan ziyade yeşil gecenin karanlığı içine boğduğu Anadolu, kendisine dayatılan kadere boyun eğerek sefalet içerisinde kalır. Romanda sefalet ile boğuşan yalnızca Anadolu insanı değildir. Anadolu’yu aydınlatmakla görevli olan cer hocaları da sefil bir yaşantı sürmektedirler. Medreselerde

boğaz tokluğuna eğitim görüp Anadolu'ya giden cer hocaları Anadolu insanının da genel görünümünü yansıtır:

“Açlığın, sefaletin Anadolu köylerinden başlarında bir yırtık sarık, sırtlarında birer meşin heybe ile sürüp getirildiği alil, ebleh, mütereddi, yarı meczup çocuklar, karlı havalarda yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen yalnız sıhatten, iştihadan ve hayvani sevk-i tabilerinden ibaret birçok iptidai mahlûklar- isimleri, çehreleri karışmış korkunç bir heyula sürüsü halinde- boş hücrelerde, rutubetten taşları yosun bağlamış avluda her günkü hayatlarını yaşıyorlardı. Kimi kaynayan kuru fasulye tenceresinin altındaki çalı çırpı ateşini gözleri durmadan yanarak üflüyor; kimi taş basamakların üstüne oturmuş sökülük dikeyiyor; kimi burada şadırvanın yanında çamaşır yıkıyor...” (s.28)

Anadolu'nun sefil yaşamından çıkıp medreselere gelen ve tekrar yeşil ordunun neferi olarak Anadolu'ya dönen medrese öğrencileri de ulema tarafından sindirilmiş ve sefil bir yaşam içerisine itilmişlerdir. Bireysel anlamda kişiliklerini ortaya koyamayan ve başkalarının istediği kalıp içerisinde yaşayan talebeler kendilerine dayatılan sistemi halka götüren aracı konumunda görülürler.

Romanda Anadolu'nun sefalet altında kalması hem kurumsal hem de bireysel anlamda ele alınır. Dinî ve resmi kurumların asıl görevlerinden uzaklaşarak kapalı bir dünya içerisinde yaşamaya başlaması Anadolu insanının da tembellik hastalığı içerisinde nasıl sefalete sürüklendiği gerçeği üzerinde durulur.

2.1.9.Acımak

2.1.9.1.Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in olgunluk dönemi eserlerinden olan Acımak romanında, başkişi Mürşid Efendi'nin idealist bir Osmanlı aydını olarak Anadolu'da düştüğü dramatik durumun kızı Zehra tarafından geç fark edilişinin öyküsü anlatılır. İki boyutlu olarak kurgulanan anlatıda, olaylar Zehra ve Mürşid Efendi'nin gözünden ayrı ayrı yansıtılarak dramatik aksiyona derinlik kazandırılır.

Romanın ilk baskısı İstanbul'da 1928 yılında, Suhulet Kütüphanesi tarafından; ikinci baskı yine İstanbul'da Semih Lûtfi Kitabevi tarafından 1941 yılında yapılır. Eser, daha sonra İnkılâp yayınlarından 2008 yılında 47. baskıya ulaşır.

2.1.9.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Acımak romanı, Zehra ve babası Mürşid Efendi'nin hikâyelerinin ayrı ayrı anlatıldığı bir eserdir. Zehra'nın hikâyesi, romanın “Başlangıç” bölümüyle başlar. Anlatıcı, Zehra'nın yaşamındaki değişiklikleri gösterebilmek, iççözümlemeler yapabilmek amacıyla bu bölümde *hâkim bakış açısını* kullanır. Bu bakış açısı sayesinde Zehra'yı önce Maarif Müdürü Tevfik Hayri Bey ve Mebus Şerif Halil Bey'in konuşmalarıyla tanırız.

Zehra'nın genel özelliklerinin hâkim anlatıcı yerine diğer kahramanlar tarafından aktarılması, hâkim bakış açısının tarafsızlık ilkesine uygunluğunun örneğidir. Okuyucuyu kahraman hakkında önyargılara yönlendirmek yerine, diğer kahramanların onun hakkındaki düşüncelerini söyletmek/ göstermek etkili bir yöntemdir. Hâkim anlatıcı, sözü Maarif Müdürüne emanet ederek Mebus Şerif Halil Bey'e Zehra öğretmeni şu şekilde tanıtır:

“Bundan dört sene evvel küçük bir kız, minimini bir darümuallimat mezunu olarak buraya gelmiş... İlk zamanlarda çok sıkıntı çekmiş... Fakat meyus olmamış... Kasabayı kendine vatan, mektebi bir aile ocağı yapmış... O kadar azim ve gayretle çalışmış ki, terfi ve terakkisine mani olamamışlardır. Daha yirmi beş yaşına gelmeden başmuallim yapmışlar, eline kocaman bir kız mektebini teslim etmişler... (...).” (s.9)

Romanın başlangıç kısmının Romen rakamıyla I. Bölümünde, Zehra'yı diğer kahramanların ağzından anlatan anlatıcı, II. Bölümde onu artık olayların merkezine çeker. İkinci bölüm, Zehra'nın babası Mürşid Efendi'nin hatıra defterinin okunmasıyla başlar. Romen rakamı ile “V” olarak gösterilen bu bölüm, “Hatıra Defterim” başlığını taşımaktadır. Bu bölümden itibaren, anlatıcı sözü Mürşid Efendi'ye emanet eder ve böylelikle kahraman-anlatıcı bakış açısı kullanılır.

“Bugün şehadetnamemi aldım. Ne saadet! Memleketin belli başlı insanları sırasına giriyorum. Yakında iyi bir memuriyete tayin edileceğim. Bunun için kati vaat aldım. Sefalet, zarurete, uykusuz geçirdiğim geceler elveda... Bir daha Vezir Hanı'ndaki bu zavallı bekâr odasının önünden bile geçmeyeceğim.” (s.52)

Mürşid Bey'in öyküsünü içeren bu bölüm, kahramanın hatıra defterine aralıklarla yazdığı satırların birebir okunmasıyla ilerler. Anlatıcı artık Mürşid Bey'in kendisidir.

Kahraman- anlatıcı bakış açısına uygun olarak Mürşid Bey, hatıra defterine duygu ve düşüncelerini kendi gözüyle aktarır. Bu defter, aynı zamanda onun samimi duygularını barındıran, kimseye söyleyemediği sözcüklerini gizleyen bir sığınaktır.

Mürşid Bey’in hatıra defterini bulup okuyan Zehra’nın o andaki durumu ise belirli kesitlerle gösterilmiştir. Bu sayede, romanın 57, 81, 91, 115 ve 141. sayfalarında, hâkim bakış açısı tekrar devreye girer.

“(Defterin burasında nedense yırtılmış, birkaç yaprak vardı. Zehra, onları geçerek okumaya devam etti.)” (s.57)

“(Zehra, babasının bu satırlarını okurken çıldıracak gibi oldu. ‘Hemen hemen benim fikirlerim’, diyordu, bir rüya içinde olmadığına inanmak için kağıda parmaklarıyla dokunuyordu. Sonra aklına daha başka bir şey geldi: ‘Acaba vücudumla olduğu gibi ruhum ve fikirlerimle de bu adamın kızı mıyım?’ diye düündü ve bir zaman okumasına fasıla verdi.” (s.81)

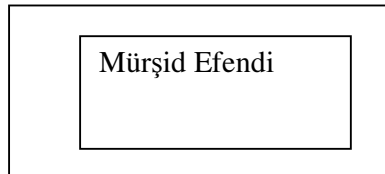
Romandaki bu bölümler, hâkim bakış açısı ile kahraman-anlatıcı bakış açısının birlikte kullanıldığı çoğulcu bakış açısı ile yazılır. Romanın geneli de çoğulcu bakış açısı ile kaleme alınır.

Romanın, ilk bölümü yani Zehra’nın yoğunluklu olarak anlatıldığı bölümde diyaloglara daha fazla yer verilir, ancak kısmen anlatma ve iççözümleme teknikleri kullanılır. Mürşid Efendi’nin Hatıra Defterinin okunmaya başlanmasıyla anlatma ve bilinçakışı teknikleri ağırlıklı olarak kullanılırken diyaloglara fazla yer verilmez.

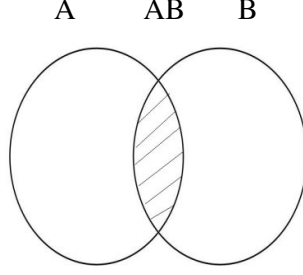
2.1.9.3. Olay Örgüsü

Acımak romanında olay örgüsü, Zehra öğretmen ve babası Mürşid Efendi’nin dramatik yaşam öykülerine bağlı olarak çerçeve vakalı bir anlatımla sunulur. İlk bölümde/çerçevede hâkim bakış açısıyla Zehra öğretmenin hayatı, asıl bölümde (iç çerçevede) ise geriye dönüş tekniği kullanılarak başkişi Mürşid Efendi’nin Hatıra Defteri’nin bire bir aktarılmasıyla yani kahraman-anlatıcı bakış açısıyla yaşadıkları aktarılır.

Zehra



Zehra Öğretmen'in yaşamının anlatıldığı dış çerçeve, aslında romanın kurgusunda Mürşid Efendi'yi anlatmak için seçilmiş bir kabuk gibidir. Asıl vakayı hazırlayan bu çerçeve vaka sayesinde entrik kurgu genişlik ve derinlik kazanır. Olay örgüsünü, Zehra ve Mürşid Efendi'nin yaşamlarını ayrı birer vaka halkasına ayırarak düşünecek olursak;



A: Zehra öğretmenin yaşadıkları

B: Mürşid Efendi'nin yaşadıkları

AB: Zehra'nın ve Mürşid Efendi'nin geçmişte yaşadığı ortak olaylar şeklinde bir tablo karşımıza çıkar.

Asıl vakayı oluşturan Mürşid'in yaşamı ise birbirine bağlı üç vaka halkasından oluşmaktadır. Mürşid Efendi'nin memuriyet yaşamına ve değiştirdiği mekânlara bağlı olarak bu vaka halkalarının sınırları belirginleşir.

Birinci Bölüm:

- Mebus Şerif Halil Bey'in İstanbul'dan kendisine gelen bir istek üzerine Maarif Müdürü'ne Zehra Hanım'ı sorması ve Maarif Müdürünün Zehra hakkındaki görüşlerini aktarması
- Mebus Şerif Halil Bey ile Maarif Müdürü'nün Zehra'yı görmek için çalıştığı okula gitmeleri
- Mebus Şerif Halil Bey'in Zehra'ya babasının ağır hasta olduğunu söylemesi ve Zehra'nın babası olmadığını söylemesi
- İstanbul'dan Maarif Müdürüne gelen bir telgrafta Zehra'nın babasının ölmek üzere olduğunu bildirilmesi ve Maarif Müdürünün bu durumu Zehra'ya bildirmesi

- Başlangıçta Maarif Müdürüne İstanbul'a gitmeyeceğini söyleyen Zehra'nın karar değiştirerek İstanbul'a gitmek için yola çıkması
- Zehra'nın trende giderken, babasından uzaklaşmasını sağlayan çocukluk yıllarını hatırlaması
- Zehra'nın anneannesinin Ruhsar teyzesinin ölümünü anlattığı günü hatırlaması
- Zehra'nın babasından korktuğu çocukluk yıllarında annesini ve komşuları Necip Beylere olan yakınlıklarını hatırlaması
- Zehra'nın ablası Feriha'nın çarşafa girdiği gün babasının sorun çıkardığını hatırlaması
- Feriha'nın on dört yaşında ölmesi ve ailesinin Mürşid Efendi'yi "katil" diye suçlaması
- Mürşid Efendi'nin Zehra'yı ailesinden uzaklaştırmak ve onun hayatını kurtarmak için Marabet mektebine yazdırması
- Zehra'nın Marabet mektebini bitirdikten sonra Darülmuallimat'a girmesi ve bu okulu başarı ile bitirmesi
- Zehra'nın Okulu bitirdikten sonra özellikle Anadolu'da görev yapmaya başlaması ve bir kasaba mektebinde idealist biçimde çalışması
- Zehra'nın trenden indikten sonra babasının kaldığı evin sahibi ve uzaktan akrabası olan Vehbi Efendi'den babasının öldüğünü öğrenmesi
- Vehbi Efendi'nin Zehra'yı babasının yanına götürüp ondan kalan sandığı teslim etmesi
- Zehra'nın sandığın içinde bulduğu babasının hatıra defterini okumaya başlaması

Hatıra defterinin bulunup okunmaya başlandığı andan itibaren ilk bölüm biter ve asıl vaka başlangıcı olan ikinci bölüm başlar. Anlatıcı, bu defter sayesinde sözü başkişi Mürşid Efendi'ye emanet ederek kenara çekilir. Yansıtıcı karakter olan Zehra da *aktif özne* konumundan çıkarak *pasif özne* kimliğine bürünür. O da okuyucu ile birlikte yazılanları aynı anda takip eder.

İkinci Bölüm:

- Mürşid'in diploma aldıktan sonra Sivas'ta maiyet memuru olarak göreve başlaması

- Sivas'ta memurluk yaptığı sırada ideallerini çalışma masasına yazarak bunlara bağlı kalacağı sözünü vermesi
- Mürşid'in Sivas'ta yeni tanıştığı arkadaşları muhasebe kâtibi Tahir Efendi ve maarif başkâtibi tarafından bir içki âlemine davet edilmesi ve Mürşid'in bu gece yaşananlardan rahatsız olması
- Sivas'ta çalışkanlığıyla tanınmaya başlayan Mürşid'e her daireden iş buyrulması ve Mürşid'in sıkıştığı bir anda kendi işini de ona yaptırmak isteyen bir memurla tartışması
- Maarif başkâtibi Tahsin Efendi'nin Mürşid'e çok çalıştığı ve başkalarının işini de yaptığı için kendisinin zarar göreceği nasihatini vermesi
- (R...) Kazasında kaymakam olarak göreve başlayan Mürşid'in kaldığı odayı bulan Nasuhi Bey'in burada bir kadınla buluştuğunu öğrenmesi ve Nasuhi Bey'i tartaklaması
- (R...) Kazasında işlerin rüşvet ve torpil ile yürüdüğünü fark eden Mürşid'in (M...) Kazasındaki kaymakamla becayış yapması
- Su sorunu yaşayan (M...) kazasına su getirmek için çalıştığı sırada usulsüzlük yaptığı gerekçesiyle (S...)’ye gönderilmesi
- Mürşid'in (S...)’de hakkında çok şikâyet olan bir iptidai öğretmenini görevden alması üzerine bu adamın kapı kapı gezip beni işten attılar diyerek herkesi rahatsız etmesi

Üçüncü Bölüm:

- Hatıra Defterini yazmaya bir süre ara veren Mürşid'in Diyarbakır'da tahrirat kâtipliğine başladığını dokuz ay sonra deftere yazması
- Hastalanan Malmüdürü Fadıl Efendi'nin Mürşid'in kollarında ölmesi üzerine Mürşid'in Fadıl Efendi'nin ailesine karşı sorumluluk hissetmesi
- Mürşid'in Fadıl Efendi'nin kızı Meveddet'i görüp sevmesi ve onunla evlenmek istemesi
- Fadıl Efendi'nin karısı Makbule Hanım'ın Mürşid'e geçmişte sıkıntılı günler yaşadığını anlatması
- Mürşid'in evlendikten sonra karısı Meveddet Hanım ve kayınvalidesi Makbule Hanım yüzünden sürekli borçlanması
- Makbule Hanım'ın Mürşid'i kandırarak eve aşçı aldırması

- Meveddet'in Ceza Reisinin karısı hakkında dedikodu yapması üzerine Makbule Hanım'ın olayları çarpıtması ve Mürşid'i Ceza Reisinin üzerine göndermesi
- Ceza Reisi ile sokak ortasında tartışan Mürşid'in Vali'den azar işitmesi
- Makbule Hanım'ın isteği üzerine Mürşid'in tahkikat yapan müfettiş arkadaşına rica ederek bir vergi memurunun görevini suiistimal ettiği için ceza almamasını sağlaması
- Meveddet'in hasta numarası yaparak İstanbul'a gitme arzusunu Mürşid'e söylemesi üzerine Mürşid'in Abdüssamet Bey sayesinde İstanbul'da bir gümrük müfettişliği işi ayarlaması
- Mürşid'in Diyarbakır'dan ayrılacağı sıralarda borç batağı içinde olduğunu fark etmesi
- Abdüssamet Bey'in Mürşid'e borç vermesi ve ona kaynanası ve karısı hakkındaki gerçekleri anlatması
- Mürşid'in Abdüssamet Bey'in söyledikleri karşısında bilincinin açılması ve ailesinin kendini felakete sürüklediğini fark etmeye başlaması

Dördüncü Bölüm:

- Diyarbakır'dan döneli on sene olan Mürşid'in hırsızlık suçundan hapisanede yatması
- Zamanda geriye dönerek Mürşid'in İstanbul'a ilk geldiği günleri hatırlaması
- Mürşid'in baldızı Ruhsar'ın kendini aldattığını öğrenen kocası tarafından öldürülmesi
- Mürşid'in evlilik yıllarındaki düşkünlüğünün sebeplerini sorgulaması
- Meveddet Hanım'ın çocukları Zehra ve Feriha'nın anneleri yüzünden sarhoş ve kumarbaz olarak tanıdıkları Mürşid'ten çekinmeleri
- Uzun zaman işsiz kalan Mürşid Bey'e komşularından Necip Bey'in yanında iş vermesi
- Mürşid'in Feriha'ya, sokak kadınları gibi çarşaf yaptıran eşi ve kayınvalidesine kızması
- Mürşid'in, karısı Meveddet'in kendisini Necip Bey ile aldattığını öğrenmesi üzerine gidip Necip Bey'i tartaklaması

- Düştüğü durumdan kurtulamayacağını anlayan Mürşid'in esrar, tütün ve rakı kaçakçılığına başlaması
- Feriha'nın ölümü üzerine Mürşid'in ailesi tarafından suçlanması
- Mürşid'in vapurda karşılaştığı sarayda teşrifat nazırı olan eski arkadaşı Cevdet'in yardım etme isteği üzerine Zehra'yı Marabet mektebine yazdırması
- Mürşid'in yıllar sonra Zehra'yı mektep arkadaşlarıyla birlikte görüp sevinmesi
- Mürşid'in Hatıra Defterini okuyup bitiren Zehra'nın babasını yanlış tanıdığını anlayarak ona acıması

2.1.9.4.Zaman

Acımak romanının iki ayrı vaka halkası ve buna bağlı olarak iki ayrı vaka zamanı vardır. Fakat Zehra ve Mürşid Efendi'nin hikâyeleri çoğu kez geçmişe dönük olarak kesiştiği için zaman unsuru da kesişir. Zehra'nın hikâyesi romanın çerçeve vakasını oluşturmaktadır. Mürşid Efendi'nin Hatıra Defteri'nden alıntılanan bölüm ise temel/asıl vakadır.

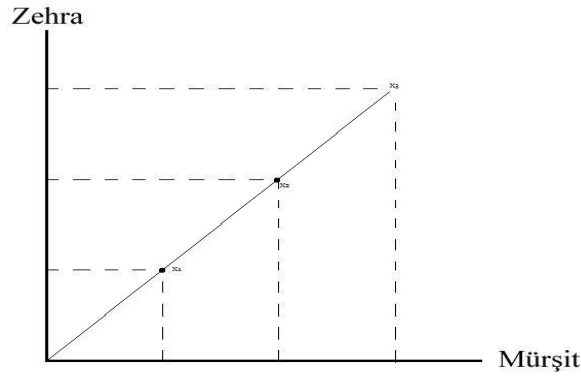
Zehra'nın hikâyesinin anlatıldığı bölüm, yaklaşık dört beş günü kapsamaktadır. Bu da romanın hazırlık sürecinin dört-beş günlük bir süreyi kapsadığını gösterir.

Vakanın başlangıcında babasının ölmek üzere olduğunu haber alması ile Zehra'nın İstanbul'a gitmek için yola çıkması vaka zamanının başlangıcı sayılabilir:

“Maarif Müdürü, bu muammayı halletmek için pek çok beklemedi. İki gün sonra İstanbul'dan gelen resmi bir telgraf, Zehra Hanım'ın babası Mürşid Efendi'nin ölmek üzere olduğunu, muallimin hemen yola çıkarılmasını bildiriyordu.” (s.7)

Bu telgrafın ardından Zehra yola çıkar ve İstanbul'a gider. Romanın giriş kısmında belirtildiği üzere Zehra'nın öğretmenlik yaptığı kasaba, İstanbul'a 7-8 saatlik bir mesafededir. Gece tren yolculuğu sırasında halden başlayarak geçmişe doğru yolculuk yapan Zehra sabah ortalık aydınlanmadan İstanbul'a varacaktır. *“Zaman, olayların kesintisiz akışının belli yanlarıyla ilintilidir ve insanlar bu akışın göbeğinde yer aldıkları gibi bizzat bu akışın parçasıdır.” (Elias 2000: 101)* Vakanın derinleştiği bu anlarda zaman kavramı da andan ayrılarak geçmişin silik aynalarından birer izdüşüm olarak yansır.

Zamanı bir noktadan yakalamak ya da geçmişini silerek yaşama arzusu Zehra'yı *geçmişini olmayan bir kahraman* yapmıştır. Fakat insanın “*geçmişini olmadan yaşaması sanki altında ağ olmadan boşlukta bir ip üzerinde yürümesi*”ne (Carrierre vd., 2001: 146) benzer. Bunun belki de zorunlu olarak farkına vardırılan Zehra, bir yandan trenle İstanbul'a giderken, düşünceleriyle de geçmişine doğru yola çıkar. Bu yolculuk, vaka zamanının aksine geriye dönüşlerle ve uzun zaman dilimlerine denk düşecek şekilde gerçekleşir.



X1, X2, X3 noktaları Zehra ile babası Mürşid Efendi'nin aynı olayları kendi bakış açılarıyla anlattığı bölümleri simgelemektedir.

Zehra'nın çocukluk yılları, babasının zihnindeki kötü imajını okuyucuya onaylatacak örneklerle sunulur. Özetleme tekniğinin sıkça kullanıldığı bu bölümde, Zehra'nın çocuk zihnini bulandıran yanlış algılamasına sebep olan olaylar okuyucunun karşısına çıkarılır.

“Zehra o vakit iyiyi, kötüyü fark etmeyecek kadar mini mini bir çocuktur.” (s.37)

Çocukluk yıllarında yaşadığı olaylar, ilerleyen sayfalarda farklı bir bakış açısıyla babası Mürşid Efendi'nin ağzından aktarılır. “Hatıra Defterim” başlıklı bölüm, hem olay örgüsü hem de zamanda geriye dönüş tekniği kullanılarak okuyucuyu farklı düzleme taşır.

Hatıra Defteri'nde aktarılan olaylar kronolojik bir zaman akışına uygun olmasına rağmen, belirli bir tarih saptamasında bulunmaz. İlk memuriyete atandığı “25 Haziran” tarihinden itibaren başlıklarla “25 Haziran (s.52), 2 Teşrin-i Evvel (s.58), 15 Teşrin-i Sani (s.77), Diyarbakır 1 Mart 13..(s.85), Nisan 13..(s.115), İstanbul Mayıs 13..(s.134), Eylül 13..(s.137)” gibi tarihler belirsiz olarak verilir. Bu sayfalar da onun yaşamının önemli senelerine/ anlarına uygun olarak seçilir.

Mürşid Efendi, ikinci görev yeri olan Diyarbakır'da hatıra defterini uzun bir müddet ihmal ettiğini söyleyip “Diyarbakır 1 Mart 13..” tarihini vererek aradan geçen zamanı dile getirir.

“Defterime kaydettiğim son hatıranın tarihine baktım. Aradan üç sene yetmiş beş gün geçmiş.” (s.85)

İstanbul'a gittikten sonra kaleme alınan bir süreçte ise; *“Ben Diyarbakır'dan döneli aşağı yukarı on sene oluyor.”* (s.116) ibaresi dikkati çeker. Bu tarih sıçraması da dikkate alınarak Mürşid Efendi'nin yaşadığı olayların vaka zamanının toplamda yaklaşık yirmi beş-otuz yıllık bir zaman dilimini kapsadığı görülür. Mürşid Efendi'nin hatıralarını kaydettiği ilk gün *“25 Haziran”* son gün ise *“Eylül 13..”* ibareleri yer alır. Romanın geçmişe dönük yani başkişinin hikâyesinin otuz yılı aşkın bir süreyi kapsadığını gösteren bir başka delil ise Zehra öğretmenin Anadolu'da göreve başladığında *“otuz yaşlarında”* (s.17) oluşudur.

Hatıra Defteri'nin okunma sürecinde, anlatma zamanı ile vaka zamanı aynı paralelde ve kendi içinde kronolojik bir zamanda ilerler. Doğal olarak defterin okunma süreci yaşanan vakaların çok sonrasına denk gelir.

Acımak romanında, sosyal zaman unsuru çok belirgin bir şekilde işlenmez. Romanın tarihi bir yapı arz etmemesi bunda önemli bir etkidir. Yine de kahramanların sosyal çevrelerine ve yaşadıkları topluma ait izlere zaman zaman rastlamak mümkündür. Cumhuriyet döneminde geçen romanda, Mürşid Efendi'nin Sivas'ta Maiyet memurluğu, Diyarbakır'da Tahrirat kâtipliği yapması, Zehra'nın Darülmuallimat'tan mezun olması sosyal zamanı örneklediren unsurlardır. Romanın vaka zamanının otuz yılı aşması; olayların Meşrutiyet yıllarında başlayıp Cumhuriyet yıllarına kadar sürdüğünün belirtisidir.

2.1.9.5.Mekân

2.1.9.5.1.Çevresel Mekân:

Eserde Mürşid Efendi ve Zehra'nın yaşam hikâyelerine bağlı olarak farklı mekânlar karşımıza çıkar. Romanın vakası İstanbul ile Anadolu'nun çeşitli kasabalarında geçer ve işlevsel açıdan dar veya geniş olarak anlam kazanır. Zehra'nın çocukluğu İstanbul'da, öğretmenlik yılları ise Anadolu'da bir kasabada geçer.

Mürşid Efendi de İstanbul'da okulunu bitirdikten sonra; önce Sivas'ta Maiyet memuru olur. Ardından Sivas'ın çeşitli kazalarında kaymakamlık yapar. Mürşid Efendi için ikinci önemli durak Diyarbakır'dır. Diyarbakır onun memuriyetinin olgunluk yıllarına ev sahipliği yapar. Ayrıca burada evlenmesi de ayrı bir önem arz eder. Mürşid Efendi'nin son durağı ise İstanbul'dur. Eşi ve kayınvalidesinin baskısıyla gittiği bu mekân, onun için yıllar önce umutla ardında bıraktığı şehir değildir.

2.1.9.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.9.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Acımak romanında, Zehra ve Mürşid Efendi'nin yaşamları üzerinde mekânın yadsınamayacak derecede önemi vardır. Zehra ve Mürşid Efendi'nin yaşamlarına göre şekillenen ve ortak anlatımlarla bir madalyonun iki farklı yüzü gibi aktarılan mekânlar, eserin sonunda Zehra'nın pişmanlığıyla aynîleşecektir. Zehra için dar olan mekânlar, bir anda genişleyecek geniş olan mekânlar bir anda daralacaktır.

	İstanbul'daki Ev	Yatılı okul	Hapishane	İstanbul sokakları	Zehra'nın Görev yaptığı kasaba
1.Mürşid	Dar	Geni	Geni	Geni	Geni
2. Zehra	Geni	Dar	Dar	Dar	Geni

Mürşid Efendi'nin Sivas'ta yaşadığı ev ve daire onun ideallerini gerçekleştirme noktasında hayal kırıklığı yarattığı için dar/ kapalı mekânlardır. Mürşid Efendi de İstanbul'da diplomasını alıp, Sivas'a tayin olduğunda idealist bir memur olarak göreve başlar ve yeni bir mekânla birlikte yeni bir yaşam kurmaya çalışır. Mürşid Efendi, önce Sivas'ta maiyet memurluğu ardından da bu Anadolu şehrinin üç ilçesinde kaymakamlık yapar. Bekâr olduğu için genellikle tek odalı evlerde yaşar. Mürşid Efendi'nin Anadolu'da farklı ve güzel bir yaşam sürme isteği, kızı Zehra'nın aksine başarısız bir şekilde sonuçlanır.

“Mekandaki her değişim ve dönüşüm zamandaki bir değişim ve dönüşümdür aynı zamanda, ya da tersi.” (Elias 2000: 101) Romanın başkahramanı olan Mürşid

Efendi de değiştirdiği her mekânla birlikte bir değişim ve dönüşüm evresi geçirir. Mürşid Efendi, gittiği her yeni mekânda, yeni bir başlangıç yapıp, kendisinden başlayarak toplumu düzeltmeye çalışır. Özellikle devlet dairelerinin bozulan düzenini tek başına düzeltmeye çalışan idealist kahraman, düzenin ve dolayısıyla mekânın baskısı altından kurtulamaz. Her mekân değiştirdiğinde yeni bir arayış içerisine giren, hatıra defterine yazdığı satırları okuyan Mürşid için yeni başlangıçlar hep olur.

“(R....) kazasına kaymakam oldum. Sivas’tan ıktım. Yeni bir muhite yeni bir havaya girdim. Bu tebeddül, bende garip bir tesir yaptı; uykudan uyanan, boğucu bir kâbus içinde beyhude çarpınıp çırpındığını hatırlayan bir adam gibiydim.

İlk memuriyetim esnasında farkında olmadan ne kadar düştüşümü ancak şimdi, bu yeni muhitte yeni vazifeye başladığım uyanıklık saatinde alıyorum.” (s.69)

Mürşid, Sivas’ta memurluğunun ilk günlerinde idealleri uğrunda yıpranırken R Kazasına kaymakam olduktan sonra nasıl bir “boğucu bir kâbus içinde beyhude çarpınıp çırpındığını” anlar. Bu nedenle iş yaşamında bunalan, ideallerini gerçekleştirmeyen Mürşid, bir süre sonra artık memuriyetin hantal yapısına kendisi de uyar. Eleştirdiği mekânların silik bir fotoğrafı da Mürşid Efendi olur. Özellikle Diyarbakır’da göreve başladıktan sonra bu durum daha çok belirginleşir. Dingin bir yaşam tarzını benimseyen Mürşid Efendi’nin bu hali, hatıra defterine de yansır. Çünkü aradan üç sene yetmiş beş gün geçtikten sonra hatıra defterine ancak yeni bir şeyler yazma ihtiyacı duyumsar.

Bu süreç içerisinde mekânda bir genişleme olduğu ve bunun da Mürşid Efendi’ye yansıdığı şüphesizdir. Mürşid Efendi’nin düzene ayak uydurup rahatladığı anlardan itibaren tek sıkıntısı kalır: o da sıcak bir yuva özlemi. Mürşid Efendi’nin anlık bir karar neticesinde evlenmesiyle birlikte, içinde yıllarca unutulmuş bir özlem gün ışığına çıkar. Yuva özlemi, insanın içindeki dönüş ve güven duygularıyla ilgilidir. *“Yuvaya dönmeyi düşleriz. Bu dönüş göstergesi, sonsuz düş kurmaların belirtisidir, çünkü insanın dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde, yılları aşan, tüm ayrılıklara karşı düş kurma yoluyla savaşan ritimle gerçekleşir.”* (Bachelard 1996: 119) aile yaşamını ve yuvanın sıcaklığını unutmuş olan Mürşid de içindeki özlemi dindirmek için bir yuva kurmayı hedefler. Fakat bu bilinçsiz özlem, Mürşid’in plansız bir aile kurmasına sebep olur. Mürşid Efendi’nin bu özleminin ani dışavurumu ise sorgulanmayan bir olgunun getireceği felaketlerin başlangıcıdır.

Mürşid Efendi, belki de insanlığın ortak sorununu bünyesinde taşıyan bir karakter olduğu için yaşadığı mekânla birlikte sosyal statüsünü de değiştirdiğinde açmaza düşer. Öğrenciliğin ardından idealist bir tavırla yetkili bir memur olması ardından sorunlu bir evlilik yapması... Bu iki değişim, onun yaşamının kırılma noktalarıdır. Uyum sağlanan yaşam tarzından bir anda kopmak insanı bir müddet sonra sarsıntıya uğratır. Beklentilerin gerçekleşmemesi ise insanın yaşadığı mekânda ezilmesine sebep olur.

Mekân, nesnenin özneye, öznenin de nesneyle arasındaki karşılıklı ilişkiye göre biçimlenir. İnsanın çevresindeki nesnelere olumlu yaklaşabilmesi için, öncelikle tinsel anlamda huzurlu olması gerekir. Mürşid Efendi'nin evliliğinin ilk yıllarında, nesneye olumlu bakışı, görünenin kendisi yüzünden değildir. Çünkü insan olayları görmek istediği şekilde algılar. Mürşid, yaşamının eşi ve kayınvalidesi tarafından kuşatıldığını ancak İstanbul'a gitmeden bir süre önce anlayacaktır. İstanbul'da yerleştikleri ev, artık sıcak bir yuva değil, mecburi bir barınaktır.

Zehra'nın çocukluğunda babasından sürekli korkup kaçtığı evleri, onun için genellikle dar mekândır. Bu ev, romanda şu şekilde tasvir edilir:

“Çocukluğu Beylerbeyi'nde bir eski yalıda geçmişti. Bu yalıya, iki yanında duvarlar, otlar bitmiş, loş, ıslak bir sokakta, küflü bir demir kapıdan girilirdi... Bahçeyi daima gölge içinde bırakan yüksek ağaçlar arasında oymalı cephesinin boyaları dökülen, yüksek pencerelerinin bir kısmı perdesiz, eski bir bina, içeride döşeme tahtaları çarpılmış sofalar, küçük renkli camları kırılarak sade iskeletleri kalmış camekânlar... Trabzanlarının oymalı parmaklıkları dökülmüş yayvan merdivenler...” (s.34)

Zehra'nın çocukluğunun, annesi ve anneannesinin ağlamaları ve sızlamaları arasında geçtiği bu mekân, babasından kaçtığı için dar/ kapalı mekân özelliği gösterir. Dikkat edilirse; *“eski yalı, küflü bir demir kapı, boyaları dökülen tahtalar, çarpılmış sofalar, perdesiz, camları kırık, parmaklıkları dökülmüş”* şeklinde yapılan tasvirle de bu mekânın fiziksel çökmüşlüğü ile burada yaşayanlar arasında bağlantı kurulur. Zehra, babasının eve sarhoş gelip, annesi ve anneannesine bağırarak günleri üzümlere hatta nefretle hatırlar. Zehra'nın öğretmen okuluna girip mezun olduktan sonra ısrarla Anadolu'ya kaçma arzusu çocukken acı çektiği bu mekândan bir an önce kurtulma isteğinden kaynaklanır.

2.1.9.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Romanın genelinde başkişi Mürşid'in yaşamının büyük bir bölümü kapalı/dar mekânlarda geçer. İdealist bir Osmanlı aydını olarak hayata atılan Mürşid, görev yıllarında bu ideallerinden tavizler vermeye başladıkça da yaşadığı mekânda huzursuz olur. Hatta Mürşid'in kendi kişiliğinden ödün vererek hırsızlık yaptığı sırada girdiği hapishane bir sığınak gibidir. Bulunduğu yer hapishane olmasına rağmen o, asıl "büyük zindan" olarak dışarıdaki evini görmektedir. Bu nedenle bir hafta sonra hapishaneden çıkacak olmasına üzülür:

"Yazık ki, bir hafta sonra müddetim bitiyor, hapishane-i umumiden çıkıyorum: büyük zindanuma dönüyorum." (s.115)

Mürşid Efendi'nin mutlu olduğu ve rahatladığı bir diğer mekân ise kızı Zehra'yı yatılı okula yazdırdıktan sonra İstanbul sokakları olur. Zehra'yı, kötülük yuvası olarak gördüğü eşi ve kayınvalidesinin evinden kurtaran Mürşid için artık yaşanılacak mekânın önemi yoktur. Elinde kalan son değerini geleceğini garanti altına almak sıcak bir yuvadan daha önemlidir. Bu nedenle ömrünün geri kalan kısmını sokaklarda geçirecek olmasına üzülmez.

Zehra, Anadolu'ya gitmekle sadece İstanbul'u değil, çocukluğunun tüm karanlık günlerini de geride bırakır. Anadolu'da ilk defa gittiği bir kasabada ise "kendini gerçekleştirme" mücadelesine girişir. Yeni bir mekânla birlikte yeni bir yaşamın da özlemini duyar. Dolayısıyla romanda ideal tipler aracılığıyla Anadolu ön plana çıkarılır.

Zehra'nın kasabadaki beş yıllık hizmeti, bu mekânla nasıl bütünleştiğini gösterir. Onun için bu kasabada huzur bulunacak tek yer okuldur. O, öğrencileriyle ve okula ait işlerle uğraştığı anlarda kendini bulur. Okuluyla o kadar bütünleşmiştir ki, kasabada okulun adı "Zehra Hanım Mektebi" diye bilinir. Zehra öğretmenin okuldaki çalışmalarını ve yaşam felsefesini gösteren aşağıdaki ibareler bu bakımdan önemlidir.

"- Şu ağaçlara bakınız, dedi, Zehra Hanım'ın ruhunu ve çocuklara verdiği terbiyenin cinsini göstermek için bunlardan iyi misal olamaz... Bahçede ne kadar sakat, cılız, çarpık ağaç varsa budanmıştır. Bütün sıhhatini kuvvetli ve güzel olanlara sarf etmiştir; onların asker taburları gibi intizamla saf saf dizilmesine çalışılmıştır. (...) İnsan, şu bahçeyi bir fabrikadan çıkmış zannedecek..." (s.16)

Zehra, okul bahçesindeki "sakat, cılız ve çarpık ağaçları" budayarak yaşmındaki özlediği güzellikleri ve intizamı yaşadığı mekana yansıtır. Çocukluğunu istediği gibi

yaşayamayan Zehra'nın oluşturduğu mekân, başkalarının çocuklarını idealleri doğrultusunda yetiştirerek bu eksikliğini gidermeye çalışacak şekilde dizayn edilir. Onların sabah okula geldiklerinde ve akşam çıkarken, saçlarını düzeltir, sökükle düğmelerini diker, kirli ellerini yıkatmaya gönderir.

Zehra çocukluğunun geçtiği İstanbul'daki evde, annesi ve anneannesinin yanında mutlu iken; Mürşid Efendi'nin, istekleri tükenmeyen doymak bilmeyen eşi ve kayınvalidesinin yanında bu ev, ona zindan gibi gelmektedir. Zehra'nın evinden bir anda koparılıp yatılı okula gönderilmesiyle darlaşan mekân, Mürşid Efendi için kızını kurtarmanın sevinciyle genişleyecektir. Okulundan mezun olup İstanbul sokaklarında babası ile karşılaşan ve çocukluk günlerini hatırlamak istemeyen Zehra için İstanbul dar mekân iken Mürşid Efendi için ise kızının geleceğini kurtarmış bir baba olarak geniş mekân olur.

2.1.9.6. Şahıs Kadrosu

2.1.9.6.1. Başkişi

Eserin başkişisi Mürşid Efendi'dir. Çerçeve vaka şeklinde kurgulanan romanda Mürşid Efendi, Hatıra Defteri'nin okunma sürecinde hâkim anlatıcıdan sözü devralarak kahraman anlatıcı konumunda karşımıza çıkar.

Roman başkişisi fiziksel özelliklerinden ziyade, kişisel özellikleri ve idealist tavrı ile romana damgasını vurur. Kendini gerçekleştirme ülküsü ile hareket eden "*kahraman kendini kendinden daha büyük bir şeye adar.*" (Pearson 2003: 163) Mürşid Efendi, kendini var eden millete hizmet etmek için Anadolu'da kendini bekleyen düzenin içerisine düşünmeden dalar.

Mürşid Efendi roman boyunca iki farklı bakış açısı ile ele alınır. İlki, kızı Zehra'nın çocukluk hatıraları; ikincisi, kendi hatıra defteri. Başkişi, iki farklı insan tipinden ziyade, durumların algılanışına göre değerlendirilir. Mürşid Efendi'nin yaşamı, Zehra'nın gözüyle madalyonun bir yüzü iken kendi anlattıkları diğer tarafıdır.

Roman boyunca yuvarlak bir karakter özelliği çizen Mürşid Efendi, Osmanlı'nın son dönemindeki *ideal olma tutkusundaki aydın tipini* temsil etmektedir. Romanın kurgusu gereği bu yolda başarısız olması da doğaldır. Çünkü ilerleyen zaman diliminde,

Osmanlı ideal insanı yerine Cumhuriyet dönemi ideal insanı olan Zehra devreye girecek ve daha sağlam adımlar atacaktır.

Meşrutiyet döneminin *idealist-aydın tipinin* temsilcisi olan Mürşid Efendi, mesleğe başlar başlamaz bitmek tükenmek bilmeyen bir enerji ile çalışan bir memurdur. Hatta prensiplerini çalışma masasına yazacak kadar da ateşlidir:

“1- Vicdanımın sesini daima dinleyeceğim. 2- Hiçbir zaman kanun haricinde iş görmeyeceğim. 3- Meslektaşlarımla daima iyi geçineceğim.4- Yalan söylemeyeceğim.5- Rüşvet almayacağım. 6- Yalnız meslek hayatımda değil, hususi hayatımda da daima afif kalacağım. 7- Vazifemi daima hakkımdan üstün tutacağım. Doğruluk, sebat ve gayretim neticesi olarak terfi ve terakki edersem sevineceğim. Fakat mağdur kalırsam yerinmeyeceğim. Hatta doğruluktan darp bile görsem nevmi olmayacağım.” (s.57)

Bu ilkelerin uygulanabilirliğini sonradan tecrübe edecek olan Mürşid Efendi, ilkelerinden birer birer taviz vermek zorunda kalır. Bürokrasinin hantal yapısı içerisinde ezilecek, vicdanı ile kanunlar arasında sıkışır.

Başlangıçta idealist, atılğan, dürüst, iyi niyetli, sevecen ve hümanist olarak karşımıza çıkan Mürşid Efendi, önce meslek yaşamında ardından da evlilik ve aile yaşamında umduğunu bulamayınca, ilkelerinden ödün verir. Özetle *“ilk memuriyet tecrübesi ona, insanın iradesini bütünüyle elline alamayacağını, hayatta karşılaşılan kimseler ve olayların, insanı çeşitli şekillerde etkilediğini öğretir.”* (Balcı 2002:138) İdeallerini çoktan bir yana bırakan Mürşid, daha sonra vurdumduymaz, yalancı, arsız, yalaka bir tip olarak karşımıza çıkar. Yaşamının belirli bir sürecini kapsayan bu dönem (evliliğin ilk yılları); çocuklarını özellikle de Zehra’yı “yangından kurtarınca” az da olsa ilk kimliğine geri döner.

Romanda başkişi konumunda karşımıza çıkan Mürşid, hem karakter hem de idealler yönünden kızı Zehra ile örtüşmektedir. Zehra da babasının hatıra defterini okuduğu sırada bunu fark eder:

“Zehra, babasının bu satırlarını okurken çıldırarak gibi oldu.(...) ‘Acaba vücudumla olduğu gibi ruhum ve fikirlerimle de bu adamın kızı mıyım?’ diye düşündü ve bir zaman okumasına fasıla verdi.” (s.81)

Mürşid’in içindeki ideal insan olma tutkusu, başarısızlıkla sonuçlanmış olsa bile kızı Zehra’yı ideal insan olarak topluma kazandırmayı başarır. Kendi yaşamında

gerçekleştiremediği yenilikleri ve çevresine her şeyden önemlisi devletine faydalı olma ideali de yine kızının bir Anadolu kasabasında başmuallim olması ile yarı yarıya gerçekleşir.

2.1.9.6. 2.Norm Karakterler

Başkişinin eksik yönlerini tamamlayan, romandaki kurguda kimi zaman başkişi kadar önemli bir yere sahip olan karakterlere norm karakterler denir. *“Bu karakterlerin tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak gibi görevleri olduğu gibi görevleri olduğu kadar, birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtmak, somutlaştırma gibi fonksiyonları da vardır.”* (Korkmaz 1996: 298) Acımak romanında norm karakter olarak karşımıza çıkan Zehra, başkişi Mürşid Efendi’nin eksikliklerini ve gerçekleştiremediği ideallerini yansıtmakla yükümlüdür.

Zehra, Reşat Nuri’nin romanlarında başkişi kadar önemli bir yere sahip olan istisnai kadın tiplerden biridir. Bu nedenle onun karakteri sağlam bir zemin üzerine oturtulmaya çalışılır. Özellikle başkişi Mürşid’in Meşrutiyet dönemi aydını olarak başarısız bir görüntü çizmesi, Zehra’nın ise Cumhuriyet döneminin aydın kadını olarak yansıtılması onun başarılı olmasını zorunlu kılar.

Reşat Nuri’nin hemen her romanında olduğu gibi Acımak romanında da idealist kahramanlar ön plandadır. Bu idealizm, bir de öğretmenlik mesleği ile birleşince karaktere yön vermek daha da kolaylaşır. Zehra öğretmenin mesleğinde idealist olmasının birden çok sebebi vardır. Hatırlamak bile istemediği çocukluk yılları ve aile hayatı bunlardan en önemlileridir.

Zehra, fiziksel özelliklerinden çok kişisel tavırları ile karşımıza çıkar. Maarif Müdürü Tevfik Hayri Bey, kasabaya misafir gelen Mebus Şerif Halil Bey’e Zehra öğretmeni uzun uzun anlatma ihtiyacı duyar.

“Bundan dört sene evvel küçük bir kız, minimini bir Darülmuallimat mezunu olarak buraya gelmiş... (...) Şimdi yirmi dokuz otuz yaşlarında var, kasabanın en sevilen, en emniyet edilen, hatırı sayılan bir insandır. Bugün ekserisi kocaman ev hanımları olan eski talebesi üzerinde hâlâ eski nüfuzunu muhafaza eder... Onu bir abla bir ana gibi dinlerler, bütün müşküllerini ona hallettirirler...” (s.9)

Anlatılan bu özellikler Zehra'nın, hem Mebus Şerif Halil Bey'in gözünde hem de okuyucunun gözünde değer kazanmasını sağlar. Mebus, Zehra öğretmenle karşılaştığında ise, hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Zehra, yaptığı işlerin aksine fiziksel yönden zayıf bir görünüme sahiptir. O, eksikliğini gidermek için otoriter bir yapıyla idealizmi birleştirir.

Acımak romanı, başkışı Mürşid'in özel ve tüzel yaşam alanındaki eksikliğin sonraki neslin yani Cumhuriyet aydınının şahsında tamamlanması üzerine kurgulanır. Zehra'nın ideale ulaşma yolunda tek eksiği olan acıma duygusunu edinmesi için kahramanın kendini tamamlama yolunda ruhsal bir yolculuğa çıkması gerekir. Bu yolculuk için seçilen ortam ise Zehra'nın çocukluk yıllarında algılayamadığı ve karanlıkta kalmış olayları babası Mürşid Efendi'nin Hatıra Defteri'nden okumasıyla netlik kazanır.

Çocukluğunda kişisel özelliklerini yansıtamayan ve Meşrutiyet döneminde mutsuz bir hayat süren Zehra'nın, öğretmen olduktan sonra kendini gerçekleştirme çabası, geçmişiyile olan hesaplaşmasının bir sonucudur. Zehra, İstanbul'dan ayrıldığı andan itibaren kendini yeni bir kimlik ve kişiliğe hazırlar. Bu kimlik, aydın Cumhuriyet kadını olgusudur. Bu kimliğin gereklerini yerine getirdiği için, kasabadaki okulda yaptığı işlerle herkesin güvenini kazanıp okulun başmuallimi olacak dirayeti gösterir ve öğrencilerinin ahlâkları ve faziletli olmaları yolunda büyük adımlar atar.

2.1.9.6. 3.Kart Karakterler

Romanda kart karakterleri aslında iki ana başlık altında incelemek daha doğru olacaktır. Başkişi Mürşid Efendi'nin hayatını olumlu yönde etkileyenler ve olumsuz yönde etkileyenler.

Olumsuz yönde etkileyen kart karakterler, hem Mürşid Efendi'nin hem de Zehra'nın yaşamına önemli bir yere sahip olan Makbule Hanım ve Meveddet Hanım'dır.

Romanın yapısı itibarıyla iki farklı bakış açısıyla anlatılan bu kahramanlar; genel anlamda dışa karşı masum fakat içte hırslı, bencil, kendini beğenmiş, tüketim ve gösteriş merakı içerisinde olan dejenere kadın tipleridir.

Zehra'nın gözünde babası Mürşid Efendi'nin her türlü kötülüğüne boyun eğen zavallı ve mazlum insanlardır.

“Şimdi anladığına göre annesi çok hassas ve biraz asabi idi. Çabuk neşelenir, çabuk meyus olurdu. Kendisini anlayacak kadrini bilecek bir adama düşseydi çok iyi bir aile annesi olur, etrafına saadet dağıtırdı. Ne çare ki Allah onu serseri, çapkın, sarhoş, kaba bir adama kısmet etmişti. Kocasını aldığını bulduğunu sefahat yerlerinde yer, evine gece yarıl原因arı dönerdi.” (s.36)

Meveddet Hanım, annesi Makbule Hanım'la işbirliği yaparak avuçlarının içine aldıkları Mürşid Efendi'yi hem çocuklarına hem de dışarıya karşı kötü bir baba olarak yansıtmayı başarmışlardır. Zehra'nın çocuk zihninde yer eden kötü baba imajının arkasında Meveddet Hanım ve Makbule Hanım'ın döktüğü gözyaşlarının tesiri büyüktür.

Mürşid Efendi'yi Diyarbakır'da mazlum bir görünüme bürünerek aldatan bu iki kadının günahları, Hatıra Defteri'nin ilerleyen bölümlerinde gün ışığına çıkacaktır. Roman boyunca derinlemesine işlenmeyen anne-kızın belirli özellikleri Zehra'nın ve Mürşid Efendi'nin bakış açılarıyla farklı boyutlarda aktarılır. Gösteriş düşkünü ve zayıf ahlaklı bu kadınların taktığı maskelerin farkına Mürşid ancak Diyarbakır'dan ayrılmadan önce Abdüssamed Bey'in telkini ile varır. Zehra ise yıllar sonra babasının Hatıra Defterini okuduktan sonra acı gerçeğe yüzleşir.

Romanda, Mürşid Efendi'nin hayatını olumlu yönde etkileyen kart karakterler ise Abdüssamed Bey ve Maarif Başkâtibi Tahsin Efendi'dir. Abdüssamed Bey romanın

değişimine sebep olan diğer bir önemli karakteridir. O bir yönüyle Mürşid'in karşısına Sivas'ta çıkan Maarif Başkâtibi Tahsin Efendi ile benzeşmektedir. Mürşid'in yaşamının iki çalkantılı dönemi; meslek yaşamındaki idealist tutum ve acele verilmiş bir kararla evlenmesidir. Bu iki olayda da birçok sıkıntı çeken, acemice davranan ve çevresinde olup bitenlerin farkına varmayan Mürşid'in yardımına Sivas'ta Tahsin Efendi Diyarbakır'da Abdüssamed Bey yetişecektir. Tahsin Bey de Abdüssamet Bey de güngörmüş, mutedil, iyi niyetli ve yalın karakterler olarak romanda kart karakter görevi üstlenirler.

Mürşid'in S... kazasında kaymakamlık yaptığı sırada karşımıza çıkan öğretmen tipi de ilginçtir. *“Son derece cahil, müseyyep ve bunak bir ihtiyarmış. Bu yetmez gibi bir de dilenci tabiatlı”* (s.81) biri olan bu öğretmeni işten çıkaran Mürşid Efendi, kanun ve vicdan karşısında kendini haklı görmekle birlikte, yine de pişmanlık duymaktadır. Kovulan ihtiyar öğretmen ise kazada kapı kapı dolaşp *“eski bir muallimim... Beni sokağa attılar... Merhamet ediniz!”* diye dilenerek kişiliğini gösterecektir.

2.1.9.6. 4.Fon Karakterler

Acımak romanının kurgusu gereği sadece deKORAtif/ fon nitelikli birçok kişi ile karşılaşırız. Mürşid Efendi'nin memuriyet hayatı boyunca dört beş yer değiştirmesi, Zehra'nın Anadolu'daki çevresi ve İstanbul'da babasının cenazesine geldiği anlarda olayların gelişimini sağlamak amacıyla fon karakterlere sıkça başvurulmuştur.

Mürşid Efendi'nin Sivas'ta memur iken tanıştığı Nasuhi Bey, muhasebe kâtiplerinden Tahir Efendi, R... kazasındaki Ermeni kadın, Diyarbakır'daki Fadıl Efendi, Ceza Reisi, İstanbul'daki komşuları Mesadet Hanım ve kardeşi Necib Bey, Mürşid'in baldızı Ruhsar ve onun kocası, Mürşid'in son günlerinde evine alıp Zehra'ya haber gönderen Vehbi Efendi ve karısı vb. birçok kişi romanın entrik kurgusunu genişletmek amacıyla oluşturulmuş kahramanlardır.

Bunlar içinde yer yer önemli bir konuma sahip olan Nasuhi Bey ve Ruhsar düz ve boyutsuz birer kişilik olmaktan öteye geçemezler.

2.1.9.7. İzleksel Kurgu

Acımak romanında, dramatik aksiyonda çatışmayı sağlayan görünüm seviyeleri kişi, kavram ve simge düzeyinde KORA şemasında şu şekilde gösterilebilir.

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Zehra Mürşid Efendi Tahsin Efendi Abdüssamed Bey	Makbule Hanım Meveddet Hanım, Ruhsar Nasuhi Bey, Sivas'taki memurlar
Kavramlar Düzeyinde	Kendini gerçekleştirme Acımak Sevgi Şefkat Fedakârlık Kaçış	Yozlaşma Bencillik Sevgisizlik- acımamak Aşağılık kompleksi İhtiras
Simgeler Düzeyinde	Hatıra Defteri, Hapishane Okul Kurdele, Sandık	İstanbul'daki ev Yüzük, ziynet eşyası, Kadife elbise Memuriyet masası

2.1.9.7. 1.Kendini Gerçekleştirme:

Mürşid Efendi ve Zehra'nın idealleri doğrultusunda işlenen Acımak romanında, baba-kız arasında yaşanan çatışmadan ziyade; baba-kızın ideallerini gerçekleştirmek (kendini gerçekleştirmek) uğruna yaşadığı güçlükler gözler önüne serilir.

Bireysel anlamda varoluşlarını ve kendilik kurgularını oluşturmak isteyen Mürşid Efendi ve Zehra'nın göreve başlamaları sürecindeki görev aşkları aynı noktada kesişir. Hayatlarının henüz baharında tutunacak başka idealleri olmadan göreve atılan bu iki insan, etrafında gelişen/ yaşanan olumsuzlukları düzeltmeye ve yeniden yapmaya çalışır. Yalnız Mürşid Efendi, sürekli olarak yenik düşerken Zehra bu yolda başarılı olur. Romanın temelinde yatan mesajlardan biri Osmanlı dönemi memurunun başarısızlığına karşı Cumhuriyet aydınının başarısıdır. Bu bağlamda bireysel anlamda kendini gerçekleştirme çabası içerisine giren aydının Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçen Türkiye'deki değişimi anlatının arka planında gizlenir.

Romanın kurgusunda mesajlar seviyesindeki çatışmayı Osmanlı aydını ve Cumhuriyet aydını kavramları oluşturmaktadır. *“Osmanlı Devleti'nin son döneminde, yozlaşmış devlet kurumlarının zorla çökerttiği insani değerleri savunacak gücünü bile yitiren Mürşid Efendi'nin yitik yaşamı ile eğitim denen sosyal kurumu yürüten Zehra gibi bir Cumhuriyet aydınının bu değerlerle bütünleşme savaşımını, gelecek kuşakların*

ibretle anacağı bir öğrenme süreci olarak görmemiz gerekir.” (Demirtürk 1998: 57) Osmanlı aydını ile Cumhuriyet aydının kendini gerçekleştirme noktasındaki başarısı ve başarısızlığı romanın arka planına sinmiş dizgeler olarak görülür:

<u>Mürşid Efendi</u>	<u>Zehra Öğretmen</u>
- Osmanlı Aydını	- Cumhuriyet Aydını
- İdealist- Başarısız	- İdealist-Başarılı
- Kendini gerçekleştirememiş	- Kendini gerçekleştirmiş

Osmanlının son dönem özelliklerinin yansıtıcısı konumundaki Mürşid Efendi, kendini gerçekleştiremeyen aydın iken bu neslin devamı olan Zehra öğretmen, kadın olmasına rağmen Cumhuriyet dönemi özelliklerine uygun olarak kendini gerçekleştirmiş başarılı bir aydın tipi olarak karşımıza çıkar.

Anlatı başkışisi Mürşid diplomasını aldıktan sonra kendilik değerlerini de yaşama yansıtmak amacını güder. Yaşam karşısında tecrübesiz bir genç olarak beklentilerini sınırlı bir düzeyde tutar:

“Ben kendi hesabıma çok nikbinim. Gencim, çalışkanım, sıhhatim yerinde. Gözüm fazla ilerlerde değil. Tabiatım gayet uysal. Titiz, asabi, haris değilim. Gayem, namuslu ve gayretli bir memur olmak ve küçük, temiz bir aile yuvası kurmaktan ibaret... Günde on iki saat fasılasız çalışabilirim. Evet, çalışmak arzuma hudut yok... Buna mukabil gayem fevkalade mütevazı... Böyle bir gencin mesut olamamasına nasıl ihtimal verilebilir?” (s.52)

Kendilik değerlerini “*mütevazı gayesi*” ile yaşama geçirme ve mutlu olma çabası, başkışinin olağan gördüğü ve olmaması için hiçbir neden bulamadığı idealler olarak verilir. Bununla birlikte kendi yaşamının başka yaşamlarla birlikte var olduğu ve ortak bir yaşam içerisinde “*kendini gerçekleştirmek*” zorunda olduğu gerçeğinin bilincinde değildir.

Mürşid Efendi’nin Sivas’ta göreve başlar başlamaz kırık masasına yazdığı prensipler, onun yaşam felsefesini de özetlemektedir. Çalışkanlığı, dürüstlüğü ve iyi niyeti ile her işe koşan Mürşid, bir süre sonra bütün devlet dairesi işlerinin kendi üzerine yıkıldığını anlar. Devlet dairelerinde çalışan memurların tembelliği, iş savsaklaması, rüşvet alması kısaca düzenin bozukluğu Mürşid Efendi’nin eleştirel bakışıyla sunulur. Bu bağlamda “*kendini gerçekleştirme*” yolunda başkalarının yaşamları içerisinde

kaybolup giden başkişi, yaşam karşısında sürekli bir tükeniş ve kaçış mekanizması içerisinde görülür.

Mürşid'in kendini gerçekleştirme serüveni ancak kendisinin devamı olan kızı Zehra'yı yetiştirme başarısı ile olumlu bir biçime bürünür. Zehra, bu bağlamda hem kendini hem de babasının ideallerini gerçekleştiren kişi olarak Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin insanını temsil eder. Zehra'nın yaşama bakışı ve ideallerinde daha katı ve daha realist bir davranış biçimi sergilediği görülür.

Mürşid'in yaşamında “mütevazı gaye”leri ile mutlu olma çabasına karşın Zehra içinde bulunduğu toplumu eğitmek ve düzeltmek adına daha realist ve azimli bir kişiliktir:

“Bir kere çok müspet kafalı bir kadın... Hurafe ve hayal ile mütemadiyen mücadele eder, talebesine ancak ilmin en müspet hakikatlerini öğretir. Sonra onda bir nevi hastalık, hiç durmayan, onu daima için için yakan bir humma var: Doruluk, fedakârlık, menavi temizlik hastalığı... Haksızlığın, yalanın, riyanın hasılı bütün ahlaksızlıkların ve zaafların müthiş düşmanıdır.” (s.10-11)

İdeallerini gerçekleştirmek kendi bildiği yoldan ayrılmayan Zehra, yaşamın gerçeklerine sırtını dönmeden ve yılmadan mücadele eden bir karakter olarak “kendini gerçekleştirme” hedefine ulaşır. Bu bağlamda onun anlatıda tek eksiği olarak gösterilen “acımak” duygusu da babası Mürşid Efendi'nin yaşam mücadelesini öğrendiği anda tamamlanır.

2.1.9.7. 2.Yozlaşma/Çürüme:

Acımak romanında bireysel varoluşunu ve ideallerini gerçekleştirmek isteyen başkişi Mürşid'in karşılaştığı sıkıntılar toplumdaki bireylerin ve kurumların nasıl yozlaştığını gösterir. Mürşid Efendi'nin iş ve aile yaşamında ayrı ayrı mücadele ettiği yozlaşma, romanın temel izleklerindendir. Anlatıda yozlaşmanın devlet dairelerinden başlayıp insanların özel yaşamlarına kadar girdiği görülür. *“Çökmekte olan Osmanlı Devleti ile beraber müesseseler ve toplumu ayakta tutan dinamikler yozlaşmıştır.”* (Çelik 2000: 191) Özellikle manevi değerlerin tahrip edildiği toplumda, kendilerini bu akışın içerisine bırakan insanlardan *“kendini gerçekleştirme”*lerini beklemek faydasızdır. Mürşid Efendi'nin ilk memuriyet yıllarında çalışmayanın çalışana kötü

gözle bakması, menfaate dayalı ilişkilerin ön planda olması romanın entrik kurgusunu şekillendirir.

“Dairedeki arkadaşlar bir yığın tembel alayı... Allah’tan ki ben gelmişim... Yoksa halleri harapmış. Beni ağzı var dili yok, çalışkan bir çocuk buldular ya... Yüklendikçe yükleniyorlar...” (s.61)

Yozlaşmanın toplumsal boyutta eleştirel olarak sunulduğu bir başka nokta ise Zehra öğretmenin öğretmenliğinin anlatıldığı bölümdür. Zehra öğretmen, Mürşid’in aksine mücadelesinde daha kararlı bir tavır sergilemiş ve bunun da neticesini alır. Gerçi yaşam şartları bu baba kızı farklı biçimlerde imtihan etse de Mürşid’in sadece kafasında var olan idealler ancak Zehra’nın çabası ile fiiliyata dökülür.

“çok müspet kafalı bir kadın... Hurafe ve hayal ile mütemadiyen mücadele eder, talebesine ancak ilmin en müspet hakikatlerini öğretir. Sonra onda bir nevi hastalık, hiç durmayan, onu daima için için yakan bir humma var. Doğruluk, fedakârlık, manevi temizlik hastalığı... Haksızlığın, yalanın, riyanın hası, bütün ahlâksızlıkların ve zaafıların düşmanıdır.” (s.11)

Görüldüğü gibi Zehra için yukarıda sayılan özellikler ideal bir insanda bulunması gerekir. Mürşid’de de rastladığımız özellikler ise roman boyunca, yozlaşmış, ahlâki çöküntüye uğramış değerler ile çatışırlar.

Yozlaşma, bireysel anlamda ahlâki çöküntü ile birleşerek Makbule Hanım ve Meveddet Hanım’ın şahsında toplanmış olarak karşımıza çıkar. Romanda, toplumsal yozlaşmanın devlet memurlarındaki ortak özelliği gibi bu anne kızı ve hatta kocası tarafından öldürülen Ruhsar’ı da bireysel yozlaşmanın temsilcileri olarak bir grupta toplamak mümkündür. Makbule Hanım’ın kocası öldükten sonra eve aldıkları bir Hafızla ilişkisinin olması, Ruhsar’ın kocasını bir başkasıyla aldatması, Meveddet Hanım’ın İstanbul’da komşuları olan ve bir süre Mürşid Efendi’nin de yanında çalıştığı Necib Bey ile kocasını aldatması bu ahlâki yozlaşmanın örnekleridir. Yine bu kişilerin şahsında; aşağılık kompleksi, ihtiras, gösteriş merakı, bencillik gibi özelliklerin tema olarak yansıdığını görmekteyiz.

2.1.9.7. 3.Sömürü:

Sömürü izleği anlatıda başkişinin ideallerini gerçekleştirmek isteme çabasının suiistimal edilmesi ile yaşam felsefesinin yıkıma uğradığı süreçte görülür. Toplumsal

yapıyı değiştirmek yerine kendini ezdiren başkişi memuriyetinin ilk yıllarından itibaren mesai arkadaşları tarafından sömürülür. İyi niyetinin ölçüsünü ayarlayamayan başkişi böylelikle Sivas'ta tüm dairelerin yarım kalan işlerini yapmak zorunda kalır.

Yozlaşmanın farklı biçiminde yansıması olarak ortaya çıkan sömürü Mürşid'in karakter yapısında var olan fedakârlık duygularının istismarı biçiminde ortaya çıkar. İdealizm duygusu ile mesleğine başlayan Mürşid, sadece kendi işlerini değil başka memurların ve dairelerin işlerini de yaparak kendi yaşamından fedakârlık yapar. Bu fedakârlığı suiistimal eden meslektaşları ona iş yüklediği zaman bu işleri "angarya" olarak adlandıran Mürşid, bu adlandırmayı hoş görmeyecek kadar da fedakâr bir yapıya sahiptir:

"Bundan evvelki cümlede istemeyerek kullandığım "angarya" kelimesi beni düşündürdü. Utanıyorum. Netice itibariyle bu zavallı memleketin, bu mağdur milletin hayır ve menfaati için yaptığım küçük, ehemmiyetsiz birkaç işe "angarya" demek nankörlük değil midir? Fakir bir çocuktum. Bu memleket beni besledi, okutup adam etti. Hâlbuki ben, onun için döktüğüm beş on damla tere, kaybettiğim üç beş saat uykuya acıyorum." (s.62)

Başkaları tarafından sömürülmek düşüncesini aklına getirmek istemeyen başkişi, "angarya" olarak görülen işleri yapmayı kendisini besleyip, okutup adam eden millete hizmet olarak görür. Bununla birlikte o, yozlaşan ve sömürüye dayalı sisteme karşı mücadeleden aciz olduğunun bilincinde değildir.

Başkişi Mürşid'in iş yaşamındaki bu fedakârlık olgusu, zamanla körelirken yönünü başka tarafa çevirir. İş yaşamındaki idealizmini zamanla yitiren Mürşid, Diyarbakır'da anlık bir karar ile evlendiğinde fedakâr bir aile reisi olur. Bir anlamda kendini gerçekleştirme mücadelesini iş yaşamında başaramadığı için bu arzusunu aile yaşamına taşır. Kayınvalidesi Makbule Hanım ve eşi Meveddet'in tüm istismarlarına rağmen kendini var etme mücadelesi içerisinde "duyarsızlaşmış bir fedakâr" konumundadır:

"- Yemek pişirmek ev hanımının şanıdandır... Hele senin gibi hayırlı bir damat için... İleride halin vaktin yerinde olduğu vakit inşallah çifte çifte aşçılar tutarsın... Hoş o günlere ben yetişemem ya... İşte böyle evladım... Ben gerçi romatizmalı, hasta bir kadınum ama... Senin güzel hatırın, evladımın saadeti için bu yaşında ocak başlarında kavrulmak değil, ateşlerde yansam gam yemem." (s.98)

Kayınvalidesinin duygusal istismarlarına gözü ve bilinci kapalı olan başkışı, kendilik değerlerinden uzaklaşarak adeta bir kukla konumuna bürünür. Kayınvalidesi ve eşinin her istediklerini yaptırması onun kabuklaşmış fedakâr yapısından kaynaklanmaktadır. Mürşid'in içine düştüğü bataklığı geç fark etmesi ile bu “kabuk” çatlayacak ancak tam anlamıyla kırılmayacaktır.

Bireysel tutkularını yitiren başkışı Mürşid ailesi tarafından sömürüldüğünün bilincine geç de olsa varır. Bununla birlikte Mürşid'in dışarıya karşı bu yarayı göstermeme arzusu onu hırsızlığa iter. İstanbul'da ailesinin isteklerine cevap verebilmek için hırsızlık yaparak yine fedakârane bir tutum sergiler. Mürşid'i İstanbul'daki yaşamında fedakârlığa iten bir diğer sebep de çocuklarıdır. Sömürüldüğünün bilincindeki başkışının tek umudu çocuklarını içine düştüğü durumdan kurtarmak olur.

2.1.9.7. 4.Kaçış:

Anlatıda başkışı Mürşid'in yaşamda kendini gerçekleştirme yolunda karşılaştığı güçlükler karşısında mücadele gücünden yoksun bir halde kaçış psikolojisi içerisine girdiği görülür. Kendilik değerlerini kurmak için mütevazı bir yaşam arzulayan Mürşid'in beklemediği sorunlar karşısındaki tavrı geri çekilme ve içe kapanma biçiminde ortaya çıkar.

Sivas'ta memuriyet yıllarında ideallerini gerçekleştirmek uğruna çalıştığı dairede arkadaşları tarafından “angarya işler” yüklenerek sömürülen Mürşid bu durumu fark etmesine rağmen iradi bir tutum sergileyemez. Başkışı Mürşid'in bu tutumu Meşrutiyet dönemi aydınının bilgili ve ideal sahibi olmasına karşın zorluklar karşısında mücadele etmeyen tavrının bir yansımasıdır.

Anlatıda başkışının resmi görevlerindeki ideallerinin sönmesi ve sıradan bir devlet memuru olması sürecindeki kaçış izleği, aile yaşamında aradığını bulamadığı yıllarda hem fiziksel hem de içe kapanma biçiminde kendini gösterir. Diyarbakır'da beklenmedik bir biçimde evlenen ve kendisini maddi-manevi her yönden sömüren bir aileye damat olan Mürşid bu durumu fark ettikten sonra yine karakter yapısına uygun olarak mücadele etmeyi değil kaçmayı tercih eder.

“En emin bulduğum bir köşeye, evime çekildim. Kapımı dünyaya kapadım. Kendimi sırf ailemin saadetine vakfetmek istedim. “Nasıl olsa bu üç beş kişilik masum

cemiyete hamilik, babalık etmeye muktedirim!” diyordum. Etrafımdaki yangından kaçmak için kendimi rastgele bir eve atmıştım. Fakat yangın beni orada da yakaladı. Kendi elimle kapadığım kapının arkasında yandım.” (s.124)

İş yaşamında beklentilerine karşılık bulamayan Mürşid’in sığınak olarak gördüğü aile yaşamında da hayal kırıklığına uğraması onun kendi iç dünyasına yönelmesine sebep olur. Mürşid’i ailesiyle bir arada tutan sebep ise çocuklarıdır. Çocuklarının geleceğini kurtarma umudunu taşıyan başkışı, eşi ve kayınvalidesi ile mücadele gücünü kendisinde bulamadığı için ancak onlardan yalıtık bir yaşam içerisine girer.

2.1.9.7. 5.Sevgi:

Anadolu’da idealist bir öğretmen olarak çalışan Zehra öğretmen, çocukluğundaki aile sevgisi eksikliğini kendi yaşamında kimseye acımamak öğretisi üzerine kurgular. Zehra’nın tam anlamıyla bütün doğru özelliklere sahip olmasına karşın acıma yetisinden mahrum oluşu, Maarif Müdürü tarafından şu şekilde açıklanır:

“Doğruluk, temizlik, fedakârlık hastalığı onda insanlığın en kıymetli bir kabiliyetini öldürmüştür: Acımak kabiliyeti... Zehra Hanım’a hissiz bir kadın denemez... Bilakis geniş bir ruhu var. Güzel, doğru temiz şeyleri çılgınca sevebilir, onlar için her fedakârlığı yapıyor. Fakat zaafa, düşkinliğe, çirkinliğe acımıyor. Sadece kızıyor, hırçınlaşıyor.” (s.12)

Çocukluğundaki şefkat eksikliği ve parçalanmış bir ailenin çocuğu olarak büyümesi Zehra’nın çevreye karşı bakışını etkiler. Özellikle babası Mürşid Efendi’yi annesi ve anneannesinin telkinleriyle “ayyaş ve serseri” biri olarak gören Zehra’nın kendisini zorla ailesinden koparıp Marabet mektebine götürmesi ona karşı bir tavır almasına neden olur. Bu tavır, hem babasına hem de çevresindekilere karşı “acımama” duygusunu körükler. Zehra’nın katı idealizm anlayışı içerisinde yer bulamayan “acımak” duygusu ancak tek taraflı yansıtılan babası Mürşid Efendi’nin yaşam hikâyesini öğrendiğinde yön değiştirir. Yaşam felsefesini yarım kalmış bir aile sevgisi içinde bütünleyen Zehra, duygusal eksikliğini “acımayı” öğrendiği anda bütünler ve idealizmini zirveye taşır.

Sevgi ve şefkat izlekleri, eserde iki boyutlu olarak verilir. Zehra’nın çocukluk yıllarında annesi ve anneannesinin kuşatması altında baba sevgisinden mahrum kaldığı görülür. Bu nedenle, yıllarca baba sevgisinden ve şefkatinden uzak kalmış hatta bu

duyguları hiç tadamamış bir çocuğun, babasının son günlerini yaşadığı bir dönemde onu ziyarete gidişi aynı zamanda kendi geçmişine de dönüşü anlamına gelir. Zehra'nın hafızasında tozlu ve karanlık noktalarda silik bir halde bulunan Mürşid Efendi, bu yolculukla daha canlı bir hal alır. Çocukluğunda annesi ve anneannesine alçakça eziyet eden, sarhoş ve eğlence düşkün bir babanın kızı olmaktan bir kez daha utanır ve çocukluğundaki bazı olaylar aklına geldikçe ondan iyice nefret eder. Zehra'nın bu tutumu, babasının hatıra defterini okuduktan sonra tersine döner.

İstanbul'da Mürşid Efendi'nin hayatta tek tutar dalı kızları Feriha ile Zehra'dır. Meveddet Hanım ve Makbule Hanım çocuklarına babalarını sarhoş, kumarbaz ve ayyaş olarak tanıttıkları için, onlarla da ilgilenip baba şefkatini ve sevgisini gösteremez. Mürşid Efendi ise özellikle çocuklarına karşı sevgi ve şefkat dolu bir baba olmasına karşın engelleyici güç olarak karşısında duran Makbule Hanım ve Meveddet'i aşamaz. Dolayısıyla çocuklarına içinde taşıdığı sevgi ve şefkati gösteremeyen Mürşid, içinde biriktirdiği bu duyguları ancak Hatıra Defterine aktarır.

2.1.10. Yaprak Dökümü

2.1.10.1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in olgunluk döneminde yazdığı Yaprak Dökümü romanı, Osmanlı'nın son döneminde etkisini gösteren sosyal değişim karşısında katı ahlakçı

yapıya sahip Ali Rıza Bey ve ailesinin düştüğü trajik durumu ele alır. Reşat Nuri Güntekin, daha sonra tiyatro oyununa dönüştürdüğü roman hakkında şunları söyler:

“Harb sonu dediğimiz dünyanın esasen bulanık bir zamanında bu pek birdenbire olan eskiden yeniye geçiş hareketlerinin birçok muhafazakâr aile çocuklarında sarsıntılar çöküntüler yapması kaçınılmaz zarurettir.

Yaprak Dökümü bu çöküntülerden birinin hikâyesidir. Eski terbiyenin tipik bir örneği olarak tasvire çalıştığım bir müteakit büyük memur, hayattaki son vazifesini irili ufaklı beş çocuğunu değişmezliğine inandığı kendi fazilet ve namus idealine uygun birer insan yapmaktan ibaret gören bir baba onların birer birer döküldüklerini seyrediyordu.” (Yavuz, 1976: 116)

İlk baskısı 1930 yılında yapılan Yaprak Dökümü romanı, ayrıca tiyatro olarak da yayınlanır. İkinci baskısı 1941 yılında Muallim Ahmet Halit Kitabevi tarafından yapılan eserin üçüncü ve dördüncü baskıları da aynı yayınevi tarafından yapılır. 5. baskısı Semih Lütfi Kitabevi tarafından yapılır. Daha sonra eserin yayın haklarını satın alan İnkılâp yayınları 2008 yılında 56. baskısını yapar.

2.1.10.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yaprak Dökümü romanı, hâkim bakış açısı ile anlatılır. Hâkim anlatıcı, olayları üstten izleyerek özellikle başkişinin ve çevresindeki kişilerin düşüncelerini ve duygu dünyalarını açıklar. Üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılan olay örgüsünde okur, olayların merkezindeki kahramanların ruh ve hayal dünyasına girme şansına sahiptir.

Hakim anlatıcı, romanın başkişisi Ali Rıza Bey’in yaşam karşısındaki duruşunu içsel olandan hareketle anlatırken onun dış dünya ile kurduğu ilişkiyi de gösterir:

“Ali Rıza Bey, onların önünde biraz oyalandı. Malların en kötüsü ve en çürüğü kalmıştı, ama fiyatlar da sabahkine nispetle yarı yarıya düşmüştü. Bundan sonra alışverişi bu saatlerde yapmalı idi. Ah, niçin bu ince hesaplara daha önce akıl erdirememişti?” (s. 26)

Ali Rıza Bey’in içinde bulunduğu durumu hem içeriden hem de dışarıdan görme olanağına sahip olan hakim anlatıcı, *“Vaka ve şahıs kadrosu ile ilgili geçmişe ve geleceğe ait her şeyi en ince teferruatına kadar bilmekte, onlar arasından yaptığı bir seçimi dikkatlere sunmaktadır.”* (Aktaş 1991: 95) Ali Rıza Bey’in evine doğru ilerlerken pazara uğradığı dönemde düşündükleri, anlatıcının konumunu belirlemede

önemli bir gösterge olarak dikkat çeker. Zira anlatıcı Ali Rıza Bey'in çevresinde gelişen entrik kurguyu biçimlendirirken onun yalnızca davranışlarını göstermekle kalmaz düşünce dünyasına da girer.

Romanda hakim anlatıcı ve bakış açısına uygun olarak anlatma, özetleme, zamanda geriye dönüş ve diyalog tekniklerinden faydalanır. Roman, Altın Yaprak Anonim Şirketi'nde geçen bir diyalog ile başlar. Bu diyalogda, şirketin eski çalışanlarından biri arkadaşlarına şirketten ayrılma sebebini açıklarken başka işlerde daha çok para kazanıldığını vurgulayan bir konuşma yapar. Aralarında roman başkışisi Ali Rıza Bey'in de bulunduğu ortam ile ilgili detayları hakim anlatıcının bakış açısından öğreniriz:

“Öğle paydosuydu. Memurların kibar kısmı karşı muhallebicide yumurta salatası, baş söğüşü, fasulye pilakisi yemeye gitmişlerdi, söğüşe harcanacak parası olmayanlar bir yandan peynir, zeytin, lop yumurta ile karınlarını doyuruyorlar, bir yandan arkadaşlarını dinliyorlardı.” (s.8-9)

Roman başkışisi Ali Rıza Bey'in çalışma mekânı olan Şirket'in genel bir özelliği verildikten sonra başkışinin yaşamı özetlenerek anlatılır. Diyalog sırasında bir köşede sessizce oturan ve sonradan konuşmaya dâhil olan başkışı hakkında ilk edinilen bilgiler şunlardır:

“Bu, Ali Rıza Bey isminde altmış yaşlarında bir eski mutasarrıftı. Odanın bir köşesindeki yazıhanesinde, bir çöl ortasında gibi, daima yalnız ve unutulmuş, çalışır, kimse ile konuşmazdı.

Çok iyi ve terbiyeli bir adam olduğu için, büyük küçük herkes, hatırını sayardı.” (s.10)

“Eski bir mutasarrıf” olan başkışı ile ilgili “daima yalnız ve unutulmuş, çalışır, kimse ile ilgili konuşmazdı” şeklindeki tanıtlar hakim anlatıcının sınırsız bilme özelliğini yansıtır.

Yazar anlatıcı romanın ilk iki bölümünde, Ali Rıza Bey'in geçmişten bugüne uzanan yaşam çizgisini özetleme tekniği kullanarak aktarır. Romanın asıl vakası ise üçüncü bölümden itibaren başlar. Dürüst ve çalışkan bir devlet memurunun İstanbul'da beş çocuğu ile birlikte yaşamını sürdürürken devrin getirdiği şartlar karşısındaki trajik durumu, anlatıcı tarafından dışarıdan bir gözlemci biçiminde sunulur.

Hâkim anlatıcı bakış açısıyla yazılan eserde, başkişi dışındaki kahramanların ruh dünyalarıyla ilgili ayrıntılar sınırlıdır. Başkişinin yaşam karşısındaki duruşu ve devrin şartları karşısındaki yenilgisinin ruhuna yansımaları iççözümleme yöntemiyle sunulmasına rağmen diğer kahramanların iç dünyaları okuyucuya gösterilmez. Sadece kahramanların yaşadıkları olaylar karşısındaki tavrı aktarılır.

2.1.10.3.Olay Örgüsü

Eser, romen rakamlarıyla bölünmüş 33 bölüm ve “Netice”den oluşur. Romanın başkişisi Ali Rıza Bey’in modern yaşam karşısındaki yenilgisini ve kültürel çözülmenin bir aileyi nasıl felakete götürdüğünü anlatan romanda, olay örgüsünü üç ana bölüme ayırabiliriz.

Birinci Bölüm:

- Ali Rıza Bey ile şirkette eski çalışan memurlardan birinin “devrin şartlarının para ile saadet getirdiği” tartışmasına girmesi
- Ali Rıza Bey’in Leman’ın işe girmesine yardımcı olması
- Ali Rıza Bey’in, Leman’ın Müdür Muzaffer Bey’den çocuk düşürdüğünü öğrenmesi, bununla ilgili olarak Muzaffer Bey’le konuşması ve bu ilişkiye sebep olduğunu düşünerek istifa etmesi
- Ali Rıza Bey’in oğlu Şevket’in yüz lira aylıkla bir bankada memur olarak işe başlaması
- Ali Rıza Bey’in eşi Hayriye Hanım ile istifa etme sebebi yüzünden tartışması
- Ali Rıza Bey’in emeklilik günlerini önceden çok yadırgadığı kahvehanelerde geçirmeye başlaması
- Maddi sıkıntılar dolayısıyla Ali Rıza Bey’in evinde, çocukları arasında çatışmalar/kavgalar çıkması
- Hayriye Hanım’ın oğulları Şevket’in evli olan Ferhunde adlı bir kadını sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini Ali Rıza Bey’e söylemesi
- Ali Rıza Bey’in başlangıçta itiraz ettiği Şevket’in evlenmesini kabul etmesi

İkinci Bölüm:

- Şevket ile Ferhunde’nin evlenmesi

- Ferhunde'nin Ali Rıza Bey'in kızları Leyla ile Necla'yı kendi istediği şekilde hareket ettirmesi
- Ferhunde'nin gelişle birlikte evin kapılarını dış dünyaya açması
- Ali Rıza Bey ve ailesinin maddi konularda tartışmalar yaşaması
- Ali Rıza Bey'in, kızlarına iyi koca bulmak amacıyla evinde verilen bazı çay partilerine katılması
- Ali Rıza Bey'in en büyük kızı Fikret'in Adapazarı'nda Tahsin Bey adında eşi ölmüş ve üç çocuklu bir adamla evlenmesi
- Ali Rıza Bey'in kızları Leyla ile Necla'yı evlendirme çabaları
- Şevket'in çok borçlanması üzerine evlerini rehin ettirip Emniyet Sandığı'ndan borç almaları
- Emniyet Sandığı'ndan alınan paranın büyük bölümünün Ferhunde ve kızların süslerine harcanması ve her gün kapılarına alacaklıların gelmesi
- Şevket'in çalıştığı bankadan para çalması üzerine hapse düşmesi

Üçüncü Bölüm:

- Şevket'in hapse girmesiyle evin geçiminin Ali Rıza Bey'in çok az olan emekli maaşına kalması
- Ferhunde'nin Şevket hapisteyken yaşadığı sefaletle fazla dayanamayacağını söyleyerek evden ayrılması ve Şevketten boşanmak istemesi
- Leyla ile nişanlanan Abdülvehhap Bey'in ondan vazgeçip Necla ile nişanlanması ve Necla'yı alarak Suriye'ye gitmesi
- Ali Rıza Bey'in Emniyet Sandığı'ndan alınan borcu ödemek için evini satarak Dolapdere'de daha küçük bir ev alıp kızları Leyla ve Ayşe ile oraya yerleşmesi
- Kardeşi Necla'nın nişanlısını elinden alıp gittiğini düşünen Leyla'nın hasta olması
- Necla'nın Suriye'den yazdığı mektupta Abdülvehhap Bey'in üçüncü karısı olduğunu belirtmesi ve içinde bulunduğu durumun kötülüğünden bahsetmesi
- Ali Rıza Bey'in kahvedeki arkadaşlarından kızı Leyla'nın zengin bir avukatın metresi olarak yaşadığını öğrenmesi ve Leyla'yı evden kovması
- Ali Rıza Bey'in Leyla'yı kovmasının ardından hafif bir felç geçirmesi

- Leyla'nın babası ile barışmak üzere eve gelmesi ve Ali Rıza Bey'in bu isteği reddetmesi
- Ali Rıza Bey'in Adapazarı'ndaki Kızı Fikret'in yanına gitmesi ve kızının durumunun çok iyi olmadığını görerek geri dönmesi
- Bir süre sokaklarda perişan olan Ali Rıza Bey'in hastaneye düşmesi üzerine karısı Hayriye Hanım ve kızı Leyla'nın onu alarak Leyla'nın Taksim'deki dairesine götürmeleri

2.1.10.4.Zaman

Yaprak Dökümü romanında vaka zamanı, Osmanlı'nın son dönemleri diyebileceğimiz Meşrutiyet ve Birinci Dünya Savaşı sonrasında başlar. Romanda tarihe bağlı zaman dilimi ile ilgili bir belirleme yapılmaz.

Anlatılarda zaman, öyküleme ve vaka zamanının kurguda belirlenmesine göre şekil kazanır. *“Zaman, bir öyküleme (anlatma) biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur.”* (Ricoeur, 2007: 108) Zamanın nesnel boyutu ile öznel boyutu bir arada kullanılırken Ali Rıza Bey'in geçmişine dair bilgiler romanın ilk bölümünde zamanda geriye dönülerek aktarılır. Yazar bu teknik ile, roman başkışisinin geçmişten bugüne kadar olan yaşamsal sürecini özetler:

“Ali Rıza Bey, Babıâli yetiştirmelerinden bir mülkiye memuru idi. Otuz yaşına kadar Dâhiliye kalemlerinden birinde çalışmıştı. (...) Evlendiği zaman kırkına yaklaşıyordu. (...) Ali Rıza Bey, nüfus işlerinde-devletin başka hiçbir dairesinde gösteremediği- bir faaliyet gösterdi. Yedi sene içinde birbiri ardı sıra dört çocuğu dünyaya geldi nihayet dört senelik bir dinlenme müddetinden sonra da –elli yaşına girdiği gün- son bir kızla çocuklarının sayısı beşi buldu.” (s.12-13)

Romanın ilk iki bölümünde başkışı Ali Rıza Bey'in geçmişi ile bilgiler sunulduktan sonra şimdiki zamana dönülür.

Ali Rıza Bey'in çocuklarıyla ilgili hatıraları ve devrin değiştiğini kabullendiği bölümler, andan geçmişe dönülerek sunulur. Örneğin Şevket'in hapiste uyuduğunu görünce Ali Rıza Bey eski hatırlara dalar gider:

“Oğlu vaktiyle sabah uykusunu fazla severdi. Mektep vakti gelince Ali Rıza Bey, yavaşça onun odasına girer, yere bir iki kitap atarak yahut ellerini birbirine

çarparak şiddetli bir gürültü yapardı. Hatta bir kere yatağının başucunda duran bir düdüğü öttürerek çocuğu boylu boyunca sıçratmıştı.” (s.95)

Romanda anlık olarak yapılan bu geriye dönüşler ile zamanın kronik yapısı bozulur. Halden geçmişe dönülerek akronik zamanlı bir anlatım oluşturulur.

Ali Rıza Bey’in Altın Yaprak Anonim Şirketi’nde işe başladığı dönemi beş yıllık bir süreçtir. Romanın genel vakası da bu beş yıllık süreçten sonra başlar. Zaman unsuru başkişinin işinden istifa ederek eve geldiği andan itibaren ileriye dönük bir biçimde ilerler. Bu kısımlarda günler belirsiz olarak sıralanır ve sosyal zaman normal akışta devam eder:

“Ali Rıza Bey’in bütün tekaüt memurlarına benzemesi için bir ay kâfi geldi.” (s.40), “Bir gün Fikret kardeşlerine çıkışıyor, ikinci gün, Leyla’nın odasında ağladığı işitiliyor, üçüncü gün Necla yemeğe inmiyordu.” (s.48) “Düğünün üstünden birkaç ay geçti.” (s.69), “O sene, kış çok şiddetli oldu.” (s.87) “Şubat’ın ilk haftası içinde Şevket üst üste iki gece eve gelmemişti.” (s.93) “O yaz, Leyla’ya üst üste üç kısmet çıktı.” (s.105) vb.

Romanda vaka zamanı, Ali Rıza Bey’in Adapazarı’ndaki kızı Fikret’in de yanına gitmeye karar verdiği anda biraz daha netleşir: *“Maksadı Fikret’e gitmekti. Bütün gece onun üç sene evvel Haydarpaşa istasyonunda söylediği sözleri düşünmüştü.” (s.130)* Fikret’in evden gidişi ile Şevket’in düğünü arasındaki zaman ve sonraki süreç düşünülürse vakanın tahmini olarak beş yıllık bir zamana yayıldığı söylenebilir.

Özellikle romanın kurgusunu oluşturan kuşak çatışması, batılılaşmaya bağlı olarak modern ve modern olmayan zaman algısı da yaratır. Bu açıdan Yaprak Dökümü’nde öznel zaman ve sosyal zaman ilişkisi dikkat çeker. Vaka zamanının Osmanlı İmparatorluğunun son dönemleri ve Büyük Muharebe sonrasına denk geldiği düşünülürse sosyal zamanın insanlar üzerindeki etkisi de ortaya çıkar. Bir anlamda yeni ile eskinin çatıştığı dönemleri konu edinen romanda zamanın farklı algısı da olağanlaşır:

“Ne çare ki yeni zaman insanları bu hakikatleri birbirlerinden değil, hayattan, gazetelerin “şerait-i hayatiye”, “şerait-i iktisadiye” dediği şeylerden öğreniyorlar.

Bilhassa Büyük Muharebe’den sonra bütün dünyada bir garip uyanıklık oldu. Şimdi insanlar, artık sizin zamanınızın insanları değil.” (s.11)

Dünyadaki zaman değişiminin Osmanlı’ya yansımalarının aktarıldığı bu ibarelerde, sosyal zamanın etkilediği insanlardan söz edilir. Modernleşmenin getirdiği şartlara ayak

uydurmak ya da “devir böyle gerektiriyor” düşüncesi ile olaylara bakmanın sosyal ilişkileri biçimlendirdiği görülür.

Eski ile yeni çatışmasının işlendiği eserde zamanın takvimsel boyutu değil bireysel ve sosyal boyutu insanları daha çok ilgilendirir. Romanda Osmanlı’nın batılılaşma çabaları içine girdiği bir dönemdeki bunalımlar anlatılmasına rağmen tarihle ilgili bir saptama yapılmaz.

2.1.10.5.Mekân

2.1.10.5.1.Çevresel Mekân:

Romanın entrik kurgusuna yön veren Ali Rıza Bey’in evi, sadece fiziksel anlamda içinde yaşanılan bir mekan olarak sunulmaz. Bu ev, romanın izleksel kurgusunu biçimlendiren ve toplumdaki kültürel çözülmenin aile düzeyinde yaşandığı yer olarak konumlandırılır.

Yaprak Dökümü romanının vakası, sınırlı bir fiziksel mekân kurgusu içinde gelişir. İstanbul’da başlayan romanın vakası, başkişi Ali Rıza Bey’in kızı Fikret’in Adapazarı’na, diğer kızı Necla’nın Suriye’ye gitmesi ile İstanbul dışına taşınır. Fakat romanda bu mekânların fiziksel tasvirleri üzerinde hiç durulmaz.

İstanbul’da Altın Yaprak Anonim Şirketi’nde başlayan olaylar, Ali Rıza Bey’in Bağlarbaşı ve Dolapdere’deki evinde geçer. Ali Rıza Bey’in emekli olduktan sonra gittiği kahve, Necla’nın metres olduğu avukatın Taksim’deki apartman dairesi ise romanda geçen diğer mekânlardır.

2.1.10.5.2.Olgusal Mekânlar:

Yaprak Dökümü romanında mekan, kültürel değişim geçiren bir toplumun bunalımlı dönemlerini yansıtacak biçimde kurguda yerini alır. Özellikle bu bağlamda Ali Rıza Bey’in ailesi ile birlikte yaşadığı ev mekanın insan ile olan ilişkisini içerecek biçimde dikkatlere sunulur.

2.1.10.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Kültürel çözülme ve kuşak çatışmalarının felakete sürüklediği bir aile dramının işlendiği Yaprak Dökümü romanında sosyal çevre ile birlikte değişen mekan insanlara sinen yüzü ile birlikte kurgulanır. Anlatıda, modernleşme bunalımı yaşayan toplumun birey üzerindeki baskısı ön plana çıkar. Bu baskı ile birlikte değişim sürecine giren ve uyum sorunu yaşayan bireyler yaşadıkları mekanı da değiştirmeye çalışır.

Romanda, değişen yaşam koşulları ile birlikte değişen mekânlar trajik anlamda yıkım yerleri olur. Ali Rıza Bey'in işinden istifa etmesiyle başlayan süreçteki ruh hali, yaşadığı eve ve evdeki bireylere yansır. Çalıştığı dönemde maddi sıkıntıların başkışıye yansımaya yüzü, artık onun da içinde bulunduğu "cehennem"e benzetilen evde bütün sorumluluğun kendisinden uçup gittiğini görmesiyle değişir. Anlatıda ev, içeri ve dışarı arasındaki uyuşmazlığın yaşandığı mekan olarak sunulur. Zira *"dışarı ve içeri diyalektiğinde evi daima içeriyi, derinlikleri, kökleri, güveni ve geleceği simgeler."* (Korkmaz, 2006: 224) Bu güven duygusunu kendi evinde yaşamak isteyen Ali Rıza Bey, *"kendilik sınırı"* (Korkmaz, 2006: 224) olarak algıladığı evinde huzur bulmayı umut eder.

Ali Rıza Bey'in evi kendi ahlaki normlarının geçerliğini korumak amacıyla dış değişimlerin etkisinden kurtulmak için dışarıya/ dünyaya kapılarını kapatır. Bu kapalılık özellikle değişime daha yatkın olan çocukların dünya algısında bir bozulma oluşturur. Evin koruma özelliğini yitirdiği değişim süreci ile birlikte aile içinde de çatışmalar meydana gelir. Kızlardan Leyla ve Necla'nın diğer gençler gibi eğlenmek yerine bu evde hapis gibi yaşamalarına isyanı, Fikret'in kızların süs ve gösterişe harcadıkları parayı evin zaruri ihtiyaçlarından kesilmesine karşı tavrı, evdeki gerginliği artırır ve mekân, içinde yaşayan herkes için yaşanılmaz bir hal alır:

"Cehennem!... İlk defa Leyla ile Necla'nın kullandığı bu kelime tutmuştu. Küçük Ayşe'ye varıncaya kadar bütün aile şimdi eve "cehennem" diyordu." (s.52)

Kapalı kapılar ardında sığınak görevi gören Ali Rıza Bey'in evi, kendi iradesi dışında *"cehennem"* haline dönüşür. Ailesini sosyal yaşamın yıkıcı etkilerinden korumak için evden dışarı çıkarmayan Ali Rıza Bey, değişen şartlar karşısında çaresiz kalır. Yaşanılan mekanın *"cehennem"* halini alması elbette içinde yaşayan insanların tutumları ve algıları ile ilintilidir.

Ali Rıza Bey'in çalıştığı dönemlerde evinin kapılarını sıkıca kapadıktan sonraki iç huzuru maddi sıkıntıların yaşanmaya başladığı süreçte yerini huzursuzluğa bırakır.

Çocuklarının anlaşmazlıkları ve karısı Hayriye Hanım'ın tavırları, Ali Rıza Bey için evi yaşanılmaz bir hale getirir. Özellikle güvendiği oğlu Şevket'in evli bir kadın olan Ferhunde ile ilişkisini öğrendikten sonra gönülsüz olarak kabul ettiği bu evliliğin düğün gecesinde evden kaçarak uzaklaştığı andaki duyguları, bu evin mekânsal anlamdaki darlığını gösterir:

“Büyük bir kayanın kenarına oturdu, şakaklarını elleri içine aldı. Bu haliyle evini yandığını uzaktan seyreden bir zavallıya benziyordu. Artık yüzde bir ümit kalmamıştı. Bağlarbaşı'ndaki harap ev, karanlık penceresiyle, kapalı kapılar ile dışarıdaki fırtınanın günden güne artan zoruna uzun seneler kahramanca dayanmıştı! Bu beyhude mukavemet, ne gözyaşlarına, ne mahrumiyetlere mal olmuştu.

Şimdi, bu düğün, sıkı bir rüzgâr hücumu gibi, bir anda kapılarını arkalarına dayıyor, ihtiyar babanın bütün korktuğu şeyler evi birdenbire istilâ ediyordu.”
(s.59)

Mekanın yaşanılmaz hale gelişini çaresiz biçimde izleyen Ali Rıza Bey, kaçmaktan başka bir yol bulamaz. “Karanlık pencereler”i ve “kapalı kapılar”ı ile kendini yaşamın realitesinden soyutlayan bu mekan, dış dünyanın kaba realitesini temsil eden Ferhunde'nin gelişyle “sıkı bir rüzgar hücumu”na maruz kalarak “istila” edilir. Bağlarbaşındaki “harap ev”, aslında Ali Rıza Bey'in yaşadığı zaman karşısındaki simgesel görünümünü içinde barındıran bir simge konumundadır. “Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar” (Bachelard 1996: 35) Ali Rıza Bey bu ev gibi dışarıdaki fırtınalara yıllarca kapısını kapatıp kendisini dış dünyanın değişen şartlarından yalıtır. Bu yalıtık durum, modern çağın Osmanlı'nın son dönemindeki genel durumunu ile de paralellik gösterir. Ailesini koruma kalkanı olarak gördüğü Bağlarbaşı'ndaki evi içine adeta hapseden Ali Rıza Bey, dışarıdan gelen hücumlara evinin gün gelip de dayanamayacağını hesap edemez. Bu nedenle dışarıya kapadığı evinin kendinin onay vermediği bir süreç içerisine girdiği anda “ellerini şakaklarının arasına alarak evinin yandığını uzaktan seyreden bir zavallıya” dönüşür.

Roman başkışısı Ali Rıza Bey ile yaşadığı ev birbirine benzemektedir. Hatta bu ev onun ömrüne ait rüyasını içinde barındırır niteliktedir. Fakat Ali Rıza Bey'in rüyası istemediği olayların yaşanmasıyla kâbusa döner:

“Ali Rıza Bey, kâh yağmurun tenekelerdeki cazbandını, kâh Ayşe’nin boğuk şikâyetlerini dinliyor, kendi kendine:

-Bu işte yanan biz ikimiz olduk! Diyordu. Ben ne dedim de adamın esasen sakat olduğunu hatırlamadım. Bu on gün içinde eriyen dört yüz liradan ne yapıp edip bir tamir paracığı olsun ayırmalı değil miydi?” (s.86)

Evin bakımsızlıktan çürüyen ve oluklar açılan çatısından “*yukarı sofa ve odalara dizilmiş çamaşır leğenleri, tencereler, boş konserve kutuları*”na damlayan yağmur, Ali Rıza Bey’in yaşam felsefesinin içine sızan ve onun düşüncelerini çürüten sembolik manalar içerir. Yaşadığı mekânla özdeşleşen Ali Rıza Bey, çocuklarının başında bu konak gibi çökmeye yüz tutar. Romanda insanın mekânla ile birlikte zamana karşı direnememesi, Ali Rıza Bey’in ailesinin çöküşü örneğinde sembolize edilir. Zamanın değişen şartlarına karşı kapılarını kapatarak çözüm bulmayı deneyen başkişi Ali Rıza Bey kendini güvence altına aldığı zannettiği evi ile birlikte yıkıma uğrar.

Romanın genelinde Ali Rıza Bey’in evi dar mekân olarak görülür. Bununla birlikte Bağlarbaşı’ndaki bu evin satılıp Dolapdere’de alınan küçük ev de dar mekân olarak karşımıza çıkar. Ali Rıza Bey, bu eve taşındıkları zaman Fikret Adapazarı’nda, Şevket hapiste, gelini Ferhunde evi terk etmiş, Necla Suriye’ye gitmiştir. Bu kopuşların ardından Ali Rıza Bey’in küçülen ailesi ile birlikte yaşadığı mekan da küçülür. Fiziksel anlamdaki bu küçülme başkişinin dış dünya karşısındaki değer yargılarının iflası anlamını taşımaktadır. Bu nedenle aileden ayrılan kişilerle birlikte Ali Rıza Bey’in yaşam alanı genişlemez aksine daha da dar ve boğucu bir hal alır:

“Burası iki büyük odalı, karanlık, harap bir yerdi. Çocukların hep bir ağızdan “cehennem” ismini verdikleri eski evleri bunun yanında cennet bağının köşkleri gibi idi.” (s.113)

Giderek daralan mekân olgusu, roman karakterlerinin ruh dünyalarını da etkiler. Özellikle başkişi Ali Rıza Bey, dağılan ve “yaprak dökümü” gibi birer birer yitip giden ailesinin başında “*bostan korkuluğu*” (s.50) vaziyetinde kalır. Dışarıdaki dünyanın değişimlerine karşı gerekli tedbirleri alamayan başkişi, korunak/sığınak olarak gördüğü evinin içersinde kendi iç dünyasının karanlığına gömülür.

Başkişinin son çare olarak yaşadığı acılardan kaçmak amacıyla gittiği Adapazarı’ndaki kızı Fikret’in evi de kendi evinden farklı değildir. Mekân değiştirerek yaşadıklarından kurtulmak isteyen kahraman, kızının durumunu görünce daha da

yıkıma uğrayacaktır. Kızının “*belki rahat bir evim olur*” diyerek geldiği bu mekân kaçtığı mekândan çok da farklı değildir. Ali Rıza Bey, ilk gördüğünde fark eder ki “*burası da başka türlü bir cehennemdi(r)*” (s.132)

Mekânın kuşatıcı özelliği roman kahramanlarının yaşadığı tüm çevreyi etkisi altına almıştır. Yaşanılan mekândan kurtulmak ya da içinde bulunulan mekânı yaşanılır hale getirmek için birlikte olmak yerine farklı olmak ya da kendince yaşamak duygusuyla hareket eden roman kişileri, bu sayede tutunamayarak bir dağılma süreci içerisine girerler.

2.1.10.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Yaprak Dökümü romanı, genel anlamda bir ailenin çöküş ve dağılma süreci karşısında ne yapacağını bil(e)meyen bir babanın çaresizliği üzerinde durur. Bu nedenle romanda açık/geniş mekân kullanımı çok yer almaz.

Başkişi Ali Rıza Bey’in istifa ettiği gün evini nasıl geçindireceğini kara kara düşünürken evindeki şenlik havasını görüp şaşırdığı andan itibaren dar mekân geniş doğru açılacaktır:

“Evinde bu gece anlaşılmaz bir fevkalâdelik vardı. Bahçe kapısı açıktı. İçerde ağaçların arasında fenerler yanıyordu daha epeyce uzakta Ayşe’nin ince sesi ile “geliyor!” diye haykırdığını işitti. (...) Nihayet, bahçedeki çardağın altına kurulmuş süslü bir sofrada ona müjdeyi verdiler. Büyük oğlu Şevket müsabakayı kazanmış, yüz lira aylıkla bir bankaya memur olmuştu.” (s.26-27)

Ali Rıza Bey’in içindeki umutsuzluğun bir anda umuda döndüğü bu süreçte mekân giderek genişler ve kahramanları baskılayan halinden çıkar. Mutluluğunu gizleyemeyen Ali Rıza Bey, çocuklarının karşısında o gün ilk defa olarak ağlayarak sevincini farklı bir duygu tarzı ile dışa vurur. Mekânın genişlediği bu kısa süreç, romanda Ali Rıza Bey’in oğlu Şevket’e sofradaki yerini vererek onu aile reisi olarak ilan etmesiyle belirginlik kazanır. İstifası ile ailenin yıkılacağını düşünürken oğlunun işe girmesiyle rahatlayan Ali Rıza Bey için mekân bu anlamda geniş bir hal alır.

Ali Rıza Bey’in yadırgadığı kahveler de emekli olduktan sonra onun için büyük bir sığınak halini alır. Evdeki çatışmadan kendisini kurtarmak amacıyla gittiği ve

kendisine dert ortağı arkadaşlar bulduğu bu mekân, onun içsel huzuru yakalayabildiği ender zaman dilimlerini içermektedir.

“Nihayet anladı ki, kahve, işsizlikten ve aile dirliksizliğinden doğan ıstıraplara karşı sığınılacak tek köşedir. O da olmasa, mütekitler için ölmekten başka yapılacak iş kalmayacak.” (s.42)

Yaşamın güçlükleri karşısında kaçış eylemi içerisinde olan başkişi Ali Rıza Bey “*sığınılacak tek köşe*” olarak kahveyi bulur. Kendisi gibi birçok dert sahibi insanın ortak kaderinin yazıldığı bir mekân olan kahve, romanda geniş/açık mekân olarak Ali Rıza Bey’in kendisini ve dertlerini hafiflettiği yerdir.

Romanda mekânın fiziksel özelliklerinden sıyrılarak ruhsal anlamda genişlemesi Şevket hapisanede iken Ferhunde’nin kendisinden ayrılmak istediği zaman gerçekleşir. Ali Rıza Bey, oğluna Ferhunde’den gelen mektubu okurken tereddütler yaşarken oğlunun da zaten ondan ayrılmak istediğini öğrenince mekân birdenbire geniş algılanır:

“- Ne diyorsun baba!... Zindanların en büyüğünden kurtuldum. Beni bu saatte buradan çıkarıp seninle beraber eve gönderselerdi bu kadar memnun olmazdım.” (s.104)

Fiziksel anlamda dar bir mekânda olan Şevket’in ruhsal anlamdaki rahatlığı mekânı birdenbire genişletir. Ali Rıza Bey ve Şevket’in birbirlerine sarıldıkları anda Şevket’in “*geçmiş olsun baba*” dediği o an, bu mutsuz iki kişi “*karanlık bir zindanda*” bulunduklarını unuttur ve ruhlarını daraltan, onları kendi dünyalarına hapseden içsel bir sıkıntıdan kurtulmanın getirdiği ferahlıkla bir rahatlama içine girerler.

Sığınak olarak gördüğü kızı Leyla’nın evinde Ali Rıza Bey kendini içinde yaşadığı mekâna ayak uydurmak zorunda hisseder. “*Güneşe ve denize karşı*” bir odada kendini olayların akışına bırakan Ali Rıza Bey geçmiş dertlerini unuttur. Bu nedenle artık yeni mekânı ile barışık bir tavır sergileyen başkişi için mekân giderek daha geniş bir hal alır.

2.1.10.6.Şahıs Kadrosu

2.1.10.6.1.Başkişi

Romanın başkişisi Ali Rıza Bey, Meşrutiyet döneminin aydın profilini yansıtır. Altın Yaprak Anonim Şirketi’nde çalışırken karşımıza çıkan Ali Rıza Bey, eski bir

mutasarrıftır. O, geleneksel Osmanlı aydın tipinin “ahlâkçı” tutumu içerisinde yetişmiş, idealleri uğruna her şeyini feda edecek bir yapıya sahiptir. Bu nedendir ki ailesinin dağılma sürecini prensiplerinden ödün vermeyerek başlatan kişi olur.

Ali Rıza Bey’in yaşam felsefesi olaylar karşısında “seyirci olmak” ve kendini bu olayların dışında tutmak ilkesini uygulamaktır. Bireysel bir davranış biçimi olarak sergilediği bu bencil düşünce onun ve ailesinin değişen toplum yaşamı karşısındaki çözülme sürecini tetikleyen unsur olur. Ailesindeki otoritesini kaybettikten sonra ise Ali Rıza Bey’in “seyirci olma” durumu ailesinde yaşanan olaylar karşısında da tekrarlanır. *“Bireye güven veren birincil bağlar koparıldıktan ve birey kendi dışındaki dünyayı bütünüyle ayrı bir varlık olarak görmeye başladıktan sonra, dayanılmaz güçsüzlük ve yalnızlık durumu”* (Fromm1985: 132) hisseder. Ali Rıza Bey’in içine kapanma süreci böylelikle kendi ailesi karşısında da “seyirci olmanın” getirdiği pasiflikle özdeşleşerek gerçekleşir.

Ali Rıza Bey, otuz yaşına kadar Dâhiliye Kalemlerinde çalışır, annesi ve kız kardeşinin arka arkaya ölümleri üzerine İstanbul’dan ayrılarak yirmi beş yıl boyunca Anadolu’nun çeşitli yerlerinde memurluk yapar. Arapça ve Farsçanın yanı sıra Fransızca bilen, boş vakitlerinde gazeller yazan, titiz nazik ve mahcup bir adam olarak tanıtılan Ali Rıza Bey’in en belirgin özelliği kanuna göre iş yapmasıdır:

“Hak yemek, kanuna aykırı bir şey yapmak, kalp kırmak korkusuyla bir türlü iş göremezdi. İsterdi ki elinden çıkacak iş, sadece kanuna değil, teamüle, insanlık ve nezaket kaidelerine de uygun, yani dört başı mamur olsun... Ondan bahsedenler: “İyi adam... Peygamber gibi adam... Elini öp... Dua ettir... İlimden bahsettir... Şiir okut... Ne yaparsan yap... Fakat iş isteme,” derlerdi.” (s.12-13)

Bireysel anlamda toplumsal normların belirlediği durumları iyi değerlendirme yetisine sahip olan Ali Rıza Bey’in eksik tarafı, yaşam karşısındaki pasif tutumundan ileri gelir. Modernleşme karşısında fobik ve paranoyak bir tutum sergileyen başkışı, işten çıkarıldığı gün oğlu Şevket’in bir bankaya memur olarak girmesiyle üzerindeki yükün kalktığını zannederken yanılgıya düşer.

Çevresinde gelişen olayları gözlemleyerek yargılar verebilen fakat uygulamada başarılı olamayan Ali Rıza Bey’in evdeki durumu, “para kazanan baba” konumundan çıkarak “emekli olmuş baba” konumuna gelir. Bu durum, Ali Rıza Bey’in “erk yitimi” sorunuyla karşı karşıya kalmasını sağlar. Ailenin otorite makamı olan baba’nın yerini

oğlu Şevket'e bırakması bu anlamda sadece sembolik bir rol değişimi değil aile bireylerinin “baba”ya karşı bakışlarını da değiştirecek bir durum olur. Babalık görevinin getirdiği sorumlulukları oğluna devrettiğini söyleyen Ali Rıza Bey böylelikle ailesi üzerindeki “eylemde bulunma” erkini de yitirir. Bu erk yitiminin ise çok geç farkına varır:

“Fukaralık; Ali Rıza Bey için ne güzel bir mektep olmuştu. Her şeyi hakkı rengiyle, hakiki çehresiyle görmeye başladı. Artık kimse bu parasız ihtiyara kendini olduğundan başka türlü göstermek için canın sıkıntıya sokmuyordu. Hatta çocukları bile...” (s.45)

Sadece maddi anlamda değil manevi anlamda da “değer yitimi”ne uğrayan Ali Rıza Bey, kendisini çevresinde yaşananlardan soyutlama yoluna gider. Soyutlama ise; *“insanı kendi duygularından uzaklaştırır.”* (Gruen 2004: 68) Başkışı, çalıştığı şirketten istifa ettikten sonra yaşam karşısında daha edilgin bir kimliğe bürünür. Sembolik bağlamda yemek masasındaki yerini oğlu Şevket'e gurur ve iftiharla verdiği andan itibaren ailenin bütün yükünü de üzerinden atar. Ali Rıza Bey'in güvensizliği değişen yaşam şartları ile paralellik gösterir. *“Güvensizlik zihinsel bir olgu olup, kişinin kendisini, bu yeni durumun istemleriyle baş edebilecek olanaklara sahip olmadığı şeklinde görmesinden kaynaklanır”*(Hall,1999:111). Nitekim kendi dünyasına çekilmeye mecbur kalan Ali Rıza Bey'in olaylara müdahale etme gücünü bulamaması maddi güvensizliğinin dışa yansımaları olarak kabul edilebilir.

Katı ahlâkından ve kuralcılığından ödün vermeyen kişiliğiyle çevresi tarafından tanınan Ali Rıza Bey, pasif bir roman kahramanıdır. Ali Rıza Bey, geleneksel yapı içerisinde modernleşmenin yanlış algılandığını ve yerleştiğini görmekle birlikte kendi çevresini bu yanlışlıktan kurtaramayacak kadar edilgin bir kişiliktir. O, *“soyut ahlâk adına, nedense, hep geri çekilmiş, öfke ile ‘tevekkül’ arasında umutsuz bir telaşla boş yere koşturup durmuştur.”* (Altuğ, 2005: 100) Altın Yaprak Anonim Şirketi'nde şirkete kendi ricasıyla alınan Leman ile müdür Muzaffer Bey arasındaki ilişkiyi eleştirecek kadar ahlak ve prensip sahibidir. Fakat bu prensiplerin ve katı ahlakçı tutumun sonuçları kendisi ve ailesinin aleyhine işler.

2.1.10.6.2.Norm Karakterler

Roman başkişisi Ali Rıza Bey'in eksik yanların bütünleyen oğlu Şevket, kızı Fikret ve karısı Hayriye Hanım norm karakterlerdir. Başkişi Ali Rıza Bey'in emekli olduktan sonra pasifize edilmiş yönlerini bu üç kişi tamamlar. Oğlu Şevket, onun yerine eve para getiren aile reisi, kızı Fikret kız kardeşlerinin yanlışlarını uyararak abla, eşi Hayriye Hanım ise evin içindeki tüm işleri idare eden anne konumunda ondan boşalan yeri doldururlar.

Ali Rıza Bey'in kendi değerleri doğrultusunda yetiştirdiği Şevket, ailenin en büyük çocuğudur. Ali Rıza Bey'in kendi modeli gibi yetiştirdiği Şevket, yirmi iki yaşında, tahsili oldukça düzgün bir gençtir. Başkişi, oğlunu "*kendi hayalindeki mükemmel insan modeline göre*" (s.28) yetiştirir. Bu model bilgili, kültürlü, ahlaklı, dürüst bir insandır. Şevket, böyle bir modelde yetişmiş olmasına rağmen onun yaşam dengesini alt üst edecek olay, çalıştığı bankada Ferhunde adlı bir evli memuru sevmesiyle başlayacaktır.

Babasının yolunda ilerlerken onun gibi olmayı hedefleyen Şevket de yaşam karşısında edilgin bir hal sergilemektedir. Başkişinin maddi yönden eksikliğini gideren ve onun istediği gibi insan modeli olan Şevket, karısı ve kız kardeşlerinin kendisini sürüklediği uçurumu fark etmesine rağmen bu itime karşı koyacak güç/harekete muktedir değildir. Bu yönü, babasının katı ahlakçı tutumunu sürdürüp çevresindeki olaylara tepki vermemesine benzer.

Çalıştığı bankadan gizlice para alan ve onu bir daha yerine geri koyamayan Şevket'in hapiste babasına söyledikleri kişilik özelliğinin birer yansımasıdır:

"- Çocuklarının arasında en çok bana güveniyordun. Hâlbuki en büyük tekmeyi benden yedin, zavallı babacığım. İhtiyar günlerinde sana yardım etmeyi ne kadar isterdim. Yazık ki olmadı. Bir kere nasılsa ayağım kaydı; bir daha kendimi toparlayamadım. (...)İnanır mısın baba? Hiçbir şeyin farkında değil gibi görüldüğüm halde her pisliği görüyordum. Kendi kendime ne lanetler ediyordum, bilemezsin..." (s.97)

Dirayetsiz bir kişilik örneği gösteren kahraman, çevresindeki olayları yorumlama gücünden şüphe etmez. Fakat harekete geçip sorunların karşısına çıkmak, kişilik yapısına önceden işlenmemiş bir olgudur. Yaşam karşısında nasıl tavır alması gerektiğini babası Ali Rıza Bey'den öğrenen Şevket, modernleşme karşısındaki çaresizliğini de ondan ödünçler. Şevket'in kişilik yapısındaki büyük bir sorun da

omuzlarına birdenbire ağır bir yükün binmesinden kaynaklanır. Ailenin bütün sorumluluğunu üstünde hisseden Şevket, hata yapmama kaygısıyla daha çok hata yapmaya sürüklenir.

Ali Rıza Bey'in büyük kızı Fikret ise yaşam karşısında babası ve ağabeyinden daha fazla aktif rol oynar. Ali Rıza Bey'in emeklilik sonrası evde düştüğü “bostan korkuluğu” mevkiinin farkında olan Fikret, kardeşlerinin ve Ferhunde'nin gösteriş merakını, danslı çay partilerini şiddetle eleştiren tek kişidir. Açıktan açığa aile bireyleriyle kavga eden annesini uyaran kardeşleriyle kötü olan Fikret de Ali Rıza Bey'in oğlu Şevket gibi özenle yetiştirdiği çocuğudur. Bedensel anlamda çok güzel olmayan Fikret'in bu eksikliğini kapatmak isteyen babası onun zeki ve bilgili olması için çaba gösterir. Bu çaba sonuç verir fakat Ali Rıza Bey, Fikret'i yanlış terbiye ettiğini düşünür:

“Fikret, galiba yanlış terbiye edilmişti. Çirkin bir kalbin içine uyanık bir ruh koymak niçin? Beğenilmediğini, her yerde, her şeyde ihmal edildiğini daha çabuk fark etsin diye mi?” (s.37)

Çirkin bir bedeninin içerisine yerleştirilen uyanık ruh, Fikret'in babası ve Şevket'ten daha aktif bir yapıda olmasını sağlar. O, ailesinin geçirdiği bunalımlı dönemi ve çöküşü sadece fark etmekle kalmayıp tepkisini dile getirir. Ali Rıza Bey ve Şevket'in daha çok tevekkül ile karşıladıkları olayları şiddetle eleştiren Fikret, bu noktada babasına da tavrı alır. Bu tavrını dul ve üç çocuğu olan Adapazarı'ndaki Tahsin Bey ile evlenip evden ayrılmasıyla sürdürür.

Babasının bir köşeye çekilerek olayları seyretmesine tepki gösteren Fikret, kendi adına yapılacak en doğru şeyi yapar. Ali Rıza Bey'in ve Şevket'in içinde bulunan gidişe karşı hareketsiz tavırları, Fikret'i derinden etkiler. Onun gözünde suçlu olan babasıdır. Fakat bu suçluluk, fakirliği yüzünden değil ailesinin başında söz sahibi olamaması ve dirayetsizliği yüzündendir. Fikret, romandaki bu kişilik özelliğiyle babasının ve Şevket'in eksik kalan aksiyoner taraflarını tamamlar.

Hayriye Hanım ise Ali Rıza Bey'in evdeki eksikliğini bütünleyen çocuklarının geleceği için çırpınan bir anne konumundadır. Ali Rıza Bey'in emekli olmasından sonra ona karşı tavrı almasına rağmen evin iç işlerindeki birçok yük onun omuzlarına biner. Hayriye Hanım, hayat karşısındaki tutumu ile kocasından daha realist bir kişilik yapısına sahiptir. İstifa eden Ali Rıza Bey'e söylediği: “(...) ekmeksiz kalırsak onların

namusu tehlikeye girer” (s.34) diyerek çocuklarının içine düşebileceği durumları öngörür.

Hayriye Hanım, özellikle evde kızları Leyla ve Necla’nın tarafında yer alıyor görünmekle birlikte diğer çocuklarla olan kavgalarda hep arabulucu rolü üstlenir. Ayrıca içten içe kızdığı kocasına karşı ise sadakatle bağlıdır.

2.1.10.6.3.Kart Karakterler

Yaprak Dökümü romanında Ali Rıza Bey ailesinin ortanca kızları Leyla ve Necla ile Şevket’in karısı Ferhunde kart karakterler arasında yer alırlar. Leyla ve Necla, ev içinde oldukları sürece babaları tarafından her istedikleri yapılan gösterişe meraklı kızlardır. Kapalı bir aile içinde yetişmenin etkisiyle dışa dönmeye meyilli olan bu kardeşler, ablaları Fikret’ten güzel olmakla birlikte onun kadar zeki değillerdir. Ali Rıza Bey’in katı ahlak kurallarının yıkılması ve devrin değişen şartları karşısındaki çekingen tavrıyla korkularının gerçekleşmesi bu iki kardeş sayesinde olur. Ferhunde’nin eve gelmesiyle birlikte “üç kişi olduk” şeklinde bir yorumla evde eski-yeni çatışması başlatan bu gençler, batılılaşma ya da modernleşmeyi yanlış algılayan tiplerdendir.

Babalarının emeklilik günlerinde ona sırt çeviren bu iki kardeş, dışarıya karşı gösteriş yapmak uğruna kendi değerlerini yadırgayan ve ailelerini beğenmeyen kişilik yapılarıyla dikkat çekerler. Neredeyse hayata bakışları tamamen aynı olan bu iki kardeşin peşine düştüğü arzular ve istekler onları küskün bir biçimde ayırır:

“Ali Rıza Bey’e göre onlar, birbirlerinden ayrı yaşamayı tasavvur edilemeyecek bir çift, kan ve aile bağı denen en mükemmel bir numunesi idiler. Halbuki, bir daha yüz yüze gelmemesiye, kanlı iki düşman gibi ayrıldılar.” (s.113)

Kapalı bir çevrede yetişen ve geniş düşünemeyen, hayatı sadece süs ve gösterişten zanneden Leyla ile Necla yanlış batılılaşmanın “özenti boyutunu” simgeleyen karakterler olarak anlatıda varlık bulurlar. Bu bağlamda Leyla ile Necla, Ali Rıza Bey’in modernite ve yeni hayat karşısındaki yenilgisinin simgesi konumundadırlar.

Romanda başkışı Ali Rıza Bey’in “katı ahlâkçı” tutumu karşısında kişiler düzleminde yer alan Ferhunde de kart karakterdir. Ali Rıza Bey’in oğlu Şevket’in çalıştığı bankada çalışan ve henüz başka biri ile evli iken sevdiği bu kadın, ailenin gelini olduğu anda “ahlâk” ve “modernizm” algıları da değişime uğrar. Ferhunde, etrafına

karşı gösteriş bağlamında duyarlı fakat insani özellikler bağlamında duyarsız bir kişiliktir.

Yaşam algısı hedonizm (hazcılık) üzerine kurulu olan Ferhunde, toplumsal çevrenin değil kendi isteklerinin ön planda olduğu bir kişilik özelliğine sahiptir. Sömürücü ve hedonist bir dünya görüşünden hareketle yaşayan Ferhunde, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eder. Sömürücü tipler; *“insanları kullanıp sömürmeyi istedikleri için açık ya da örtük bir şekilde, ümit verici sömürü objeleri olan kimseleri severler. Sızdırıp tükettikleri kimselerdense bıkarlar.”* (Fromm 2000: 26) Ali Rıza Bey’in evine gelin olarak geldiği günden itibaren kendi yaşam felsefesi doğrultusunda hareket eden Ferhunde de aynı şekilde hareket ederek onları sömürür.

Ali Rıza Bey’in romanda temsil ettiği ahlâk ve namus kavramlarının zıt yönünde bir karakter taşıyan Ferhunde, onun değişim karşısındaki fobisinin temsili gibidir. Ferhunde’nin evin gelini olduktan sonra ev halkını kendi istekleri doğrultusunda hareket ettirecek kadar zekidir:

“Bu genç kadın, zeki olduğu kadar da hilekâr ve cesurdu. Birkaç gün içinde idareyi eline aldı ve tek başına hükmetmeye başladı.” (s.64)

Kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eden ve etrafındakileri de tahakkümü altına alan Ferhunde, aile içindeki geçimsizliği körükleyen bir güç olarak da dikkat çeker. Kendi isteklerini yaptırmak için Leyla ve Necla ile birlikte Hayriye Hanım ve Şevket’i de etkisi altına alır. Ali Rıza Bey ise bir tür bela olarak gördüğü bu kadından genellikle uzak durur. Onun Ferhunde’den uzak duruşu ile yenilikten kaçışı arasında bir ilinti kurmak mümkündür. Çünkü yeniçağın kötü temsilcisi konumundaki Ferhunde, Ali Rıza Bey’in korkularını açığa çıkaran bir simge değeridir.

2.1.10.6.4.Fon Karakterler

Yaprak Dökümü romanı sınırlı bir mekân ve sosyal çevre ilişkisi içerisinde gelişir. Bu nedenle fon karakterler, Reşat Nuri’nin diğer romanlarına oranla daha az sayıdadır.

Romanda genellikle adı geçen ve varlığı çok az hissedilen Ali Rıza Bey’in en küçük kızı Ayşe fon karakterlerin başında yer alır. O, ailenin en küçük çocuğu olduğu

için taraflar arasındaki tartışmalarda fazla yeri olmayan, belirli bir fikre hizmet etmeyen bir karakter görünümündedir.

Romanın ilk bölümünde Altın Yaprak Anonim Şirketi'nde çalışan Ali Rıza Bey'in çevresinde yer alan; şirketten birkaç önce ayrılmış ve Havyar Hanı Komisyonunda çalışan adam, şirkette bu adamın konuşmalarını dinleyenler, ihtiyar odacı, şirket sekreteri Leman ve annesi, Müdür Muzaffer Bey de figüratif karakterlerdir.

Ali Rıza Bey'in emeklilik günlerinde gitmek zorunda kaldığı kahvelerde tanıştığı yine kendisi gibi emekli olmuş bir Kalem Müdürü, Malmüdürü, Vali Sermet Bey, Leyla'nın kötü yola düştüğünü haber veren Binbaşı da romanın entrik kurgusunu tamamlamakla görevli dekoratif unsurlardır.

Fikret'in Adapazarı'nda evlendiği kocası Tahsin Bey ve onun annesi ile iki çocuklu kız kardeşi de romanı sadece bir bölümünde yer alan kişilerdir. Yine Şevket hapse düştüğü zaman onu görmeye gittiğinde Ali Rıza Bey'e yardım eden eski tanıdığı bir Tahrirat Müdürü de fon karakterdir.

Ferhunde'nin aileye girmesiyle birlikte verilen çay partilerine katılan, *“yirmişer, yirmi ikişer yaşında terbiyesiz, cahil, küstah mahalle çocukları... Kimi kumardan, kimi kadından, kimi büyük borsa ve ticaret manevralarından, kimi yediği veya beklediği büyük miraslardan hayret verici bir yüzüzlükle bahseden çeşit çeşit serseriler... Yıprak, kokainci, ayyaş çehreler... Sırf gafil kız çocuklarını kandırmak için ailelerin içine sokulmuş ihtiyar tilkiler”* (s.71-72) de sadece görüntüde var olan kişilerdir.

Leyla ile Necla'ya görücü olarak kişiler de fon karakterler grubunda yer alırlar. Bunlar Leyla'ya görücü olan Tahsin Bey adlı bir komisyoncu ve Nazmi Bey isminde bir genç doktor ve Necla'ya talip olan bir postane kâtibidir. Bunların yanı sıra önce Leyla ile nişanlanan ve daha sonra bir bahane ile ondan ayrılarak Necla ile evlenen Abdülvehhap adlı bir Suriyeli adam vardır ki bu adam ile Suriye'ye giden Necla orada bu adamın uzun entarili babası ve Necla'dan önceki iki karısı ve onların çocukları ile karşılaşır.

Romanın sonlarında ortaya çıkan Leyla'nın metres olduğu Avukat da sadece görüntü itibari ile var olan fon karakterlerdendir.

2.1.10.7. İzleksel Kurgu

Yaprak Dökümü romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Hayriye Hanım Ali Rıza Bey Şevket Fikret	Ferhunde Leyla Necla Leman Muzaffer Bey
Kavramlar Düzeyinde	Kendisi olmak Gelenekçilik/Ahlâkçılık Namuslu Olmak/Maneviyat Aile Dürüstlük Maneviyat Güven	Yabancılaşma Kültürel Çözülme Yozlaşma Hedonizm Sömürü Özenti İhtiras Güven Yitimi Kaçış Dirayetsizlik
Simgeler Düzeyinde	Konak/Ev Kahvehane Tavan arası Aile fotoğrafı	Cehennem Yaprak dökümü Bostan korkuluğu Çay partileri

2.1.10.7.1.Yabancılaşma:

Yaprak Dökümü romanında yabancılaşma izleği, başkişi Ali Rıza Bey’in geleneksel ve ahlaki tutumlarından kopuş süreci biçiminde görülür. Yabancılaşma en yaygın anlamı ile kişinin kendilik değerlerinden kopması ve öteki olma yolunda ilerlemesidir. “*Yabancılık bilincin kendi dışından ve kendinden aldığı uyumsuzluk duygusudur.*” (Timuçin 1994: 19) Roman başkişisi Ali Rıza Bey de kendilik değerleri ile kendi dışındaki değerlerin uyumsuzluğu sürecini yaşayarak kendine yabancılaşır. Kendi bilincinin yadsıdığı değerler dünyasını dışarıdan aldığı tehditler karşısında sürekli bir “*boyun eğiş*” eylemi ile kanıksayan Ali Rıza Bey, yaşamını kurguladığı değerler dizgesinden kopar. Bu kopuş süreci ile birlikte “*kendini vareden değerleri yıka(rak)*” (Korkmaz 2004: 20) ben’liğinden uzaklaşır ve karşısında olduğu eylemleri yaşamak zorunda kalır.

Ali Rıza Bey’in yaşam karşısında duruşunu belirleyen temel ahlak ilkeleri, devrin değişen ekonomik ve sosyo-kültürel şartları karşısında tutunamaz. Kendini var eden değer yargılarını yaşadığı olaylar karşısında birer birer yitiren başkişi Ali Rıza Bey’in yabancılaşma sürecine ilk adım atışı “*namusu kurtarmak*” (s.33) adına çalıştığı şirketten ayrılması ile başlar. Bu ayrılış, maddi imkânsızlığa giden bir yolda manevi

duygularını tatmin eden başkişinin hayal dünyasında kabul görürken eşi tarafından kabul edilemez bir tutum olur.

Ali Rıza Bey'in yabancılaşma süreci, sürekli bir içe kapanma ve yadsıdığı değerleri kabullenme biçiminde anlatıya yansır. Ailesini korumak üzere evini bir kale gibi dış tehditlere kapatarak baskıları önlediğini düşünen Ali Rıza Bey, değişen toplum yapısının şiddetli baskıları karşısında içe kapanma tavrını ısrarla sürdürür. Bu tavır Ali Rıza Bey'in yaşam karşısındaki temel felsefesinin de bir yansıması niteliğindedir:

“Vakaları coşkun bir sele, kendini uzaktan bu seli seyreden bir insana benzetirdi. Büyüyecek bir memur olmasına rağmen hiçbir zaman bu sele katılmayacak, hayatta daima bir seyirci mevkiinde kalacaktı.. Fakat onun kanaatince bu seli ezeli yatağından çevirmeye çalışmak boş bir emektir. Bu, böyle gelmiş, böyle gidecekti.”
(s.13)

Dış dünyadaki olayları taşkın bir sele benzeterek bu olaylar karşısında daima “seyirci” kalmayı tercih eden Ali Rıza Bey, tutunduğu değer yargılarından ödün verdiğinin bilincinde değildir. Kendine ait bir iç dünya kuran ve bu dünyanın gerçeklerine inanan başkişi, bu değerlerin dış dünyadaki yansımalarını kontrolü altında tutamaz. İç dünyası ile dış dünya arasına büyük bir sınır koyan Ali Rıza Bey, işten ayrıldığı dönemde dış dünyanın gerçekleriyle daha çok yüzleşmek zorunda kalır. Doğal olarak bu yüzleşme süreci Ali Rıza Bey'in benimsediği değerlerine yabancılaşma sürecini de hızlandırır.

Ali Rıza Bey'in değer yitimine uğradığı süreçte kendilik değerlerinden ilk olarak verdiği ödün, memurluk yıllarında şiddetle karşı olduğu kahvehanelere gitme konusunda olur. Kahvehaneleri miskinlerin yatağı olarak gören başkişi, işten ayrıldığı dönemde burayı adeta kendisine bir sığınak olarak görür.

Ali Rıza Bey'in yaşam felsefesinin özünü oluşturan “seyirci” olmak düşüncesi kahvehane olayında da karşımıza çıkar. Bu “seyirci” olma davranışı, Ali Rıza Bey'in yabancılaşmasının kavramsal anlamdaki yansımasından başka bir şey değildir.

Küçük bir ödün ile başlayan yabancılaşma süreci, kültürel çözülmenin ailesine yansımasıyla birlikte ivme kazanır. Ali Rıza Bey'in kendilik değerlerini kurguladığı ahlakçı tutumu, pasif kişilik yapısında küçük bir çatlaktan sonra kırılmaya doğru ilerler. Şevket'in Ferhunde ile evliliği, oturdukları evin rehin edilip borç ödenmesi, evde yapılan danslı çay partilerinde kızları Leyla ve Necla'ya uygun koca bulma arayışları, Şevket'in hırsızlık suçunu kabullenmesi, Necla'nın Abdülvehhap Bey adlı bir Suriyeli ile

mutsuz bir evlilik içinde olması Ali Rıza Bey'in kendilik değerlerinden kopuş sürecinin aşamalarıdır.

Ali Rıza Bey'in ailesi üzerindeki erkini kaybetmesi ve bundan dolayı uğradığı güven yitimi de yabancılaşma sürecinde etkili bir rol oynar. Kendisi olmak yolunda sağlam adımlar atamayan başkişi, “seyirci” olarak gördüğü dış yaşam koşulları karşısında tükenişe doğru ilerler. Otoritesini öncelikle ailesi karşısında yitiren Ali Rıza Bey, “*karşı koyma gücünü yitirdiği için, tesadüfler tarafından yönetilir; bir oraya bir buraya itilir.*” (Kuçuradi, 1999: 98) Sahiplendiği değerlerin dış dünyada kabul görmediğinin farkına varan başkişi için, “*kabullenmek*” en kolay kaçış yolu olur.

Değişen dünya karşısında kapalı ve sağlam bir aile kurduğunu düşünen Ali Rıza Bey'in yanılgısı, ailesinin yaşam karşısındaki çözülüşünü öngörememesinden kaynaklanır. Bu farklılık, Ali Rıza Bey'in çocuklarını yetiştirme tarzından ilintilidir. Kendi ahlaki normlarını ailesine aşılama çalışırken dış dünyadan gelecek tehditleri önemsemeyen Ali Rıza Bey, “*kendi kendisine ihanet ederek*” (Gasset 1999: 40) yabancılaşır.

2.1.10.7.2.Kültürel Çözülme:

Eserde kültürel çözülme, toplumsal değerlerin değişimi esas alınarak Ali Rıza Bey ve ailesinin devrin şartları ve modern hayat karşısında tutunamayışlarından hareketle anlatılır. Özellikle toplumsal yapının çekirdeği ve temeli olarak görülen aile kurumunun değişen ekonomik ve sosyo-kültürel şartlar karşısındaki çözülmesi, anlatının temel sorunlarından. Bu çözülme Ali Rıza Bey de “*sosyal çevrenin kaçınılmaz değişimi ile ona dayanan anıların unutulması*” (Assman 2001: 68) sürecini kapsayacak biçimde yaşar.

Kültürel çözülme toplumun sosyolojik yapısında aşağıdan yukarıya doğru daha etkin bir biçimde yayılır. Bu çözülme, “*Linton'un hiyerarşik kültür şemasında en yukarıda yer alan ve toplumun büyük çoğunluğunun paylaştığı üniversal (dil gibi) kültür ile en aşağı tabakadaki davranış normları arasındaki uyumsuzluktan*” (Güngör 1995: 54) kaynaklanır. Yaprak Dökümü romanında Ali Rıza Bey'in ailesinde görülen çözülme ve dağılma süreci davranış normlarının dengesizliğinin/tutarsızlığının sonucu olarak görülür.

Romadaki ailenin değişim karşısında tutunamayışının temel nedeni, toplumsal anlamdaki çözölüşün batılılaşma adı altında kültürel değer yitimine sebep olmasından kaynaklanır. Zira devir şartlarının getirmiş olduğu kültürel değişimle birlikte, toplumun özyapısında ahlaki açıdan bir gerileme gerçekleşir. *“Toplumun nesnel koşulları ve kültürü dingin kaldığı sürece, toplumsal özyapının üstün bir dengeleyici işlevi vardır. Ama eğer dış koşullar geleneksel toplumsal özyapıya artık uyamayacak bir şekilde değişirlerse bir gerileme doğar* (Fromm,2001: 90). Kültürel çözölmenin nedenlerinden biri olarak gösterilen bu gerileme süreci romanda değişen dış dünyaya ayak uydurma arzusunun doğurduğu sonuçların yansımına dönüşür.

Anlatıda, özellikle başkişi Ali Rıza Bey’in “yeni asra” karşı korku ile yaklaşımı ve kendisini bu asrın her şeyinden soyutlamak istemesi ile yadırgadığı değişimin kendi felaketini hazırlaması trajik bir biçimde ele alınır. Başkişinin kendilik değerlerini kurguladığı dünya içinde yer almayan yenileşme ve çağa ayak uydurmak, romanda karşı değerleri temsil eden kişiler tarafından toplumsal bir değişim buhranı biçiminde algılanır.

Kültürel çözölmenin aile yaşamını derinden etkileyen bir diğer yüzü ise iktisadi çözölme ile ilintilidir. Maddi imkânsızlığın getirdiğı sıkıntılı dönemlerde yaşam algısını da değiştirmek isteyen aile üyeleri “tüketim ve gösteriş” merakını dışa göstermek endişesi içerisindeyler. Ali Rıza Bey’in ailesinin yeniçağa ayak uydurma girişimleri de dolaylı olarak özentî ve gösteriş ile başlar.

Ali Rıza Bey’in ailesindeki çözölmenin ekonomik boyutunu dışarıda da görmek mümkündür. Devrin ekonomik şartlarındaki değişim ile rahat bir yaşama kavuşma arzusunun toplumsal bir istek halini aldığı görülür. Eserin başında karşımıza çıkan ve “Altın Yaprak Anonim Şirketi’nden” ayrılarak daha kazançlı bir işe başlayan genç adamın söylediğı sözler bu noktada dikkat çekicidir:

“yeni zaman insanları bu hakikatleri birbirlerinden değil, hayattan gazetelerin “şerait-i hayatiye”, “şerait-i iktisadiye” dediğı şeylerden öğreniyorlar.

Bilhassa Büyük Muharebe’den sonra bütün dünyada garip bir uyanıklık oldu. Şimdi insanlar, artık sizin zamanınızın insanları değil. Gözlerin açılması emelleri, hırsları artırdı. Kimse artık kendi halinden memnun olmuyor. Bu cereyan neticesinde eski ahlâk kaidelerinin yıkılıp değişmemesine nasıl imkân görürsünüz.”
(s.11)

Kültürel çözülmenin temelinde yatan gerçeklik; “yeni zaman insanları” ve onların ekonomik şartların değişimi ile birlikte “gözleri açık”, “emelleri ve hırsları artmış” insanlar olarak eski ahlak kaidelerini değiştirme çabalarından doğar. “*Kendi halinden memnun olmayan*” insan, yaşamını daha rahat ve daha lüks kılmak için çabalar. Bu çabanın sonucu ise yerleşik kültürel ve ahlaki değerlerin yeniden yorumlamasından geçmektedir. “*İnsan, kendi kültür değerlerine ‘günübirlik endişeler’ ve ‘moda eğilimler’ nedeniyle yabancılaştığında, varoluş kaynakları için potansiyel bir tehdit mekanizmasına dönüşmektedir.*” (Korkmaz 2004: 50) Değişim olgusunu günübirlik ve moda eğilimler doğrultusunda algılayan roman kahramanları da yaşadıkları toplum için birer tehdit oluşturur. Böylelikle, toplumun her tabakasına yayılan bu değişim, Ali Rıza Bey ailesinde ise, değişen gerçekliğe hazır olmayan aile bireylerinde birer yıkıma yol açar.

Özellikle Ferhunde’nin eve gelişiyile birlikte değişen aile içerisinde, Ali Rıza Bey de bu değişimden etkilenir ve içe dönük korunma prensibinin dışına çıkarak çözülme sürecine girer. Ferhunde’nin Ali Rıza Bey’in evine girdiği ilk anda verdiği değişim sinyali yeni hayat karşısındaki genel tutumu göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

“-Bu evde bir türbe kokusu var, demişti. Benim fikrimce pencereleri, kapıları açmak, biraz hava değiştirmek lâzım. Bilmem belki siz alıştığınız için bir şey hissetmiyorsunuz.

Kızlar, en güzel sinema yıldızını kışkandıracak kadar mahzun ve güzel tavırlarla başlarını gökyüzüne kaldırmışlardı. Bir şey hissetmiyorlar mıydı? Siz, bir de onların içine sorun. Zavallı çocuklar, havası boşalmış bir şişe içindeki kuşlar gibi adeta nefessizlikten can çekişiyorlardı. Fakat ellerinde ne vardı? Babaları eski kafalı bir ihtiyar, anaları âciz bir kadındı.” (s.63)

Leyla ve Necla’ya ait olan bu düşünceler, Ali Rıza Bey’in babalık otoritesinin sarsılması ve Ferhunde’nin gelişiyile birlikte ailedeki kültürel çözülmenin başladığını gösterir. Ali Rıza Bey, bu çözülmenin kendi ailesine bulaştığını ise ancak işinden ayrıldıktan sonra fark eder. İktisadi çözülme karşısında çaresiz kalan Ali Rıza Bey, sadece kendine değil aynı zamanda ailesine karşı da yabancılaşır. Bunun nedeni, “*öznel anlamsızlık ve boşluk yaşantısı ile sosyal istikrardaki ve kültürel değerlerdeki hızlı çökmeler ve kaymaların* (Kernberg,1995:195) ailesinin içine sızmasıdır. Bu sızıntının ilk kaynağı ise Ferhunde’dir.

Ferhunde'nin şekle dayalı değişim önerisiyle başlayan yenileşme, ailenin çözülüş sürecini de beraberinde getirir. Kapalı bir kutu olmaktan çıkıp dışa açılan Ali Rıza Bey'in evi artık modern yaşamın getirdiği şekli değişikliklere ayak uydurmuş gibidir. Devrin şartlarına ayak uydurmak ve modernleşmek adı altında kültürel değerlerinden kopuş süreci geçirir. Bu kopuşun nedeni; *“modernleşmenin zihniyette meydana gelen değişme yerine şekilde “biçimde” bir farklılaşma olarak*” (Türkdoğan, 1988:79) algılanmasıdır.

İnsanların gösteriş ve birbirini etkileme sürecindeki tutumlarına bağlı olarak danslı çay partileri vererek, cazbant eşliğinde dans etmeleriyle, aperatif yiyeceklerle geçiştirilen ikramların *“çağın gerekleri”* adı altında Ali Rıza Bey'in evine giriş süreci, Ferhunde ile birlikte başlar. Ali Rıza Bey'in aile reisliğini oğlu Şevket'e devrettiği andan itibaren başlayan değişim ve çözülme süreci böylelikle hız kazanır. Leyla ve Necla'nın istediği *“asri hayat”*a artık kavuşulmuştur.

“Haftada iki gece dostlara danslı çaylar veriliyor, en aşağı iki üç gece de başkalarının davetine gidiliyordu. Aşağı sofa ile taşlık arasındaki camekân kaldırılmış, delik deşik duvarlar sarı yaldızlı bir kâğıt ile kaplanmıştı. Davet akşamları taşlıktaki su küpü, sofradaki yemek masası ve daha başka hırdavat eşya mutfığa taşınıyor, yukarıdan kilimler, iskemleler, süslü yastıklar indirilerek bir kabul salonu dekoru kuruluyordu. (...) Gramofon bütün gece çalar, çılgın kakhahalar, çığlık çığlığa boğuşmalar içinde durmadan dans edilir.” (s.66-67)

Ali Rıza Bey'in *“ihtiyar ve çürük evi”* zaman karşısında yenikliğinin acısını Ferhunde'nin gelişinden sonra dış dünyaya kapılarını açarak çıkarır. Ali Rıza Bey ile evi arasındaki *“yıpranmışlık”* ilişkisi devrin şartlarına uyum sağlamadaki sorunlarıyla birlikte ele alınır.

Kültürel çözülmenin sosyal yaşamdaki etkisi, simgesel anlamda bir ağaca benzetilen Ali Rıza Bey'in ailesinin yaprakları olarak nitelendirilen çocuklarının birer birer düşmesi biçiminde anlatılır. Ailenin sağlam temeller üzerine oturtulmaması dışarıdan gelecek etkiler karşısında *“yapraklarının”* dökülmesine yol açan etken olarak romanın temelindeki yerini alır.

2.1.10.7.3.Erk Sorunu ve Güven Yitimi:

Aile kurumundaki çözülüşü kültürel boyutta irdeleyen anlatıda başkişi Ali Rıza Bey'in tutum ve davranışları önemli bir yere sahiptir. Çözülmenin toplumsal boyutunun farkında olmasına karşın kendi ailesini bu durumdan kurtaramayan Ali Rıza Bey, sahip olduğu değerleri kaybetmenin acısını duyumsar. Ali Rıza Bey, katı ahlakçı tutumu ile kültürel çözülme ve yeni zaman karşısında yıkıma uğrar. Bu yıkım, aslında sadece başkişi ve ailesinin değil bir devrin modernlik bunalımı yaşayan insanlığın geneli içindir. Toplumsal anlamdaki yıkımı bir aileyi örnek alarak gösteren anlatıcı, Türk insanının sosyal değişim karşısındaki geleneksel tavrı ile yanlış algılanan değişim kavramlarının çatışmasını da irdeler.

Geleneksel bir ailenin anlatıldığı romanda “baba” rolünü üstlenen Ali Rıza Bey'in toplumsal beklentilerin üzerinde etkin bir görevi bulunmaktadır. Babalık, fizyolojik olarak biçilmiş bir rolün ötesinde toplumdaki aile kurumunun dinamiklerini ayakta tutan bir erk biçimidir. Bu erkin sahibi olarak “*toplum içinde yaşamak, başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmanın mümkün olduğu –ve fiilen sürüp gideceği- bir şekilde yaşamaktır.*” (Foucault 2005: 77) Ali Rıza Bey, iktidar sahibi olduğu ailesine karşı “babalık” otoritesinin verdiği iktidar gücünü kullanamaz. Bu nedenle, ailenin her anlamda iktidarına sahip olan başkişinin tutum ve davranışları onun erkinin zayıflamasına yol açar. Bu bağlamda, o, ailesinin çözülme sürecinde gösterdiği “seyirci” olma durumu, onun daha sonraki dönemde ailesi üzerindeki erkinin kaybına neden olur. “*Egemenlik dizgesi sarsılmaya başladığında başkaldırıları ortaya çıkar.*” (Touraine, 2002: 137) Bu nedenle işten ayrıldıktan sonra babalık görevini Şevket'e devreden Ali Rıza Bey, çocuklarının gözündeki yerini de yitirir:

“Ali Rıza Bey, biraz evvelki yeisini tamamıyla unutmuştu. Yalnız, sofraya kendi için hazırlanan baş iskemleye oturacağı vakit durdu. Sonra, dikkatle oğluna gülümseyerek:

- Şevket, seninle yerimizi değiştireceğiz, dedi. Sen baba, ben ailenin büyük çocuğu olacağız.

(...) Kendi onun soluna, karısının yanına geçti.

-Ailede, onun yeri er geç orası olacak, diyordu. İhtiyar musunuz çocuklar? Zamanı geldiği vakit benim yerime onu baba tanıyacaksınız, onu sayacaksınız.” (s.29)

Başıkişi, Şevket'i kendi sandalyesine oturturken "babalık" görevinin getirdiği erki yitirdiğinin tam anlamıyla farkında olmaz. O, sadece kendi davranış biçimine uygun olarak yetiştirdiği oğluna aile reisliği görevini devrettiğini düşünür. Babalık rolünün psikolojik boyutunu göz ardı edilirken çocuklar Ali Rıza Bey'in babalık konumundan ayrılması ile otorite boşluğu içine düşerler. Zira; *"Ailenin gücünün sembolü genellikle babadır. (...) Çocuk, babasının oynadığı üstün rolü hemen fark etmekte ve herkese nasıl örnek olduğunu, her şeyi nasıl yoluna koyduğunu, her yerde nasıl başta geldiğini görmektedir."* (Adler 2003: 137) Babanın bu yadsınamaz rolü, ailenin otorite yapısını da onun egemenliği altında işletir. Ali Rıza Bey, evin geçimini sağlayan baba figürü olmaktan çıkarak oğlunun bu görevi üstlenmesini kabullenirken aile içinde güven yitimine uğradığının farkında değildir. Ancak aile içinde çeşitli tartışmaların başlamasıyla birlikte Ali Rıza Bey "babalık" konumunun değerini yitirdiğini anlar:

"Ali Rıza Bey'e gelince, o artık evinde bir bostan korkuluğu mevkiine düşmeye başladığını gayet iyi görüyordu. Bu kavgaya karışmak çocuklarla beyhude yere yüz göz olmaktan başka bir netice vermeyecekti." (s.50)

Yaşam karşısında "seyirci" olmayı tercih eden Ali Rıza Bey babalık rolünü sembolik anlamda da olsa oğlu Şevket'e devrettiği andan itibaren ikinci plana düşer. Olayları akışına bırakmak felsefesini artık kendi ailesi için de uygulayan Ali Rıza Bey bu tutumu sonucunda artık, "bostan korkuluğu" konumundadır.

Devrin şartları ve gereğini yeterince iyi algılamayan ya da sadece uzaktan gözlemleyerek kendi sert kabuğu içinden olanları seyreden başkişi, kendi çevresindeki tehlikenin bilincine geç varacaktır. Geleneksel insanın kaderci teslimiyeti ve tevekkülü ile hareket eden ve olayların içinde olmaktansa dışında seyirci olmayı kabullenen Ali Rıza Bey, son dönem Osmanlı aydınının bir yansımasıdır. Donanımlı bir insanın özelliklerine sahip olmasına rağmen kahraman, geleneksel yapı içerisinden çıkamaz. Çünkü başkişi, bilgiye sahip olmakla birlikte onu gerçek hayatta kullanamayacak kadar içe kapanık bir kişilik yapısına sahiptir. Bu geleneksel yapıyı kendisi gibi oğlu Şevket'e de aşılayarak onu kendi "ideal insanı modeli"nde yetiştirir.

Ali Rıza Bey'in geleneksel tutumu içindeki edilgin kişiliği kendi sözleriyle daha da çarpıcı bir boyuta taşınır:

"Vakaları coşkun bir sele, kendini uzaktan bu seli seyreden bir insana benzetirdi. Büyüyecek bir memur olmasına rağmen hiçbir zaman bu sele katılmayacak, hayatta

daima bir seyirci mevkiinde kalacaktı.. Fakat onun kanaatine bu seli ezeli yatağından çevirmeye çalışmak boş bir emektir. Bu, böyle gelmiş, böyle gidecekti.”
(s.13)

Edilgin bir birey görünümünde olayları sadece seyirci durumunda izleyen başkışı, geleneksel tutumun içinde yer alan topluluğun bir örneğidir. Bu tutumu ile dirayetsiz bir kişilik örneği sergileyen Ali Rıza Bey, kendine çizdiği sınırların dışına çıkamayan bir yapıda görülür. Ailesini kendi kurguladığı hayali sınırlar içerisine hapsederek korumaya çalışması da dirayetsizliktir. Kendi yaşamı dışındaki olayların ve değişimin bir sel gibi aktığını düşünmesine karşın bu seli yatağından çevirmek için çaba göstermez. Bununla birlikte bu selin bir gün kendi ailesini de önüne katacağı gerçeğini göz ardı eder.

2.1.10.7.4.Sömürü:

Kültürel çözülmenin toplumsal düzeni alt üst eden en önemli silahlarından birisi sömürüdür. Anlatıda sömürü toplumun kültürel değerlerini yitirmesiyle ilintili olarak yeni asrın insanının gereklerine atfedilerek verilir. Sömürücü tipler “*başkalarından alabilecekleri şeyler onlara her zaman kendi kendilerine üretebilecekleri şeylerden daha iyi görünür. Kendisinden bir şey sızdırabilecekleri her şeyi ve herkesi kullanıp sömürürler.*” (Fromm 2000: 71) Bu bağlamda, Ali Rıza Bey’in çalıştığı şirketten ayrılmasına neden olan daktilo kız Leman ile şirket müdür Muzaffer arasındaki ilişki tamamiyle karşılıklı bir sömürü niteliği taşır.

Muzaffer Bey şirkette daktilocu olarak çalışan Leman’dan bedensel anlamda yararlanarak kendi cinsel egolarını tatmin eder. Bununla birlikte Leman ise Muzaffer’e teslim ettiği bedenin karşılığında onun parasına göz diker ve onu bir maddi sömürü aracı olarak görür.

Ali Rıza Bey’in Leman’ı savunmak ve haklarını korumak amacıyla Muzaffer Bey’in yanına gittiği zaman olayların iç yüzünü öğrenir. Leman ve Muzaffer’in birbirlerini nasıl sömürü aracı olarak kullandıklarını Muzaffer’den öğrenir:

“Leman zannettiğiniz gibi masum bir kız değildi... Önüne gelenle düşüp kalkıyordu. İsterseniz bunu size ispat da edebilirim. Hatta doğacak çocuğun babası olduğum da şüpheli idi. Fakat her nedense, belki de mevkiim sebebiyle, o şeref öteki babalardan ziyade bana layık görülmüştür.” (s.22)

Muzaffer ve Leman'ın hedonist bir yaşam tarzı ile kendilerini kurdukları dünya çıkar ilişkisine dayanmaktadır. Bu çıkar ilişkisinin “*yeni çağın gereği!*” olduğunu kavrayamayan Ali Rıza Bey, kendi yaşam felsefesi ve ahlakçı tutumu ile yadsıdığı bu davranış biçimleri karşısında işinden ayrılmayı en doğru karar olarak görür.

Değişen toplumsal yapı ile birlikte yaşamdan zevk almayı düşünen insan modeli ortaya çıkar. Ali Rıza Bey'in şirketten ayrılmak zorunda kaldığı dış yaşamdaki hedonist tutum, gelini olarak evine giren Ferhunde ile birlikte aile ortamına taşınır. Ferhunde, Ali Rıza Bey'in işten ayrıldıktan sonraki dönemde evdeki “iktidar” ve “otorite” boşluğundan yararlanarak dilediği yaşam tarzını uygulamayı başarır. Bu anlamda Ali Rıza Bey ailesinin değerlerini sömüren Ferhunde, Leyla ve Necla'nın da kendine uymasını sağlayarak çözülme sürecini hızlandıran kişi olur.

İçinde yaşadığı toplumun şartlarından kendini yalıtın Ferhunde hazcı/hedonist bir davranış biçimi sergiler. Ailenin içinde bulunduğu maddi imkânsızlığı umursamaz ve yaşam hakkını sürdürme yolunda çevresindekileri aşağılayan bir tutum sergiler:

“Bilhassa Ferhunde, kıyameti pek azıtmıştı. (...)“Nereden düştüm bu dilencilerin içine? Hem kocamın ekmeğini yiyorlar, hem bana kafa tutuyorlar. Siz başımızda olmasanız biz, iki kişi gül gibi geçiniriz!” diye haykırıyordu.” (s.91)

Yaşamı kendi istekleriyle yönlendiren Ferhunde'nin bu tutumu, aynı zamanda yeni çağ karşısında kendini ifade etme biçimi olarak algılanabilir. Zira yaşamı toplumsal değerlerden soyutlayarak kendi değerlerini kurgulayan Ferhunde yeni bir neslin insanını temsil eder. O, duygusal anlamda ele geçirdiği kocası Şevket'i sömürürken dışa açılma arzusuyla kendilik değerlerini oluşturamamış Leyla ve Necla'nın maddi tutkularını yönlendirir.

Ferhunde'nin değer yargılarını kurgulamak ve yaşam alanını genişletmek amacıyla yanına aldığı Leyla ve Necla evdeki iktidarı ele geçirmek amacıyla tutulan bir yoldur. Kapalı bir evin içinde süsler içinde büyüyen ve evlerinin kapısı açılınca gözleri kamaşan Leyla ve Necla zayıf kişilik yapılarıyla Ferhunde'nin kolayca sömüreceği kişiler olur. Leyla ve Necla'nın bozulmaya/çözölmeye meyilli olan kişilik yapılarını örnek model olarak bozmada etkin rol oynar.

2.1.10.7.5.Kaçış:

Kaçış izleği romanda başkişi Ali Rıza Bey'in yaşama karşı duruşunu belirleyen konumda ele alınır. Yaşam karşısında sürekli kendi ahlaki normlarını geçer değer olarak görmesine karşın dış dünya ile çatışma durumunda olan Ali Rıza Bey, hep pasif bir biçimde geri çekilir ve içe kapanır. Ali Rıza Bey, *“hayatın güçlükleri karşısında mücadele etmek, kötü şartları iyiye doğru değiştirmek yerine; genellikle çareyi”* (Korkmaz 1996: 268) kaçmakta bulurlar. Bildiği doğruları bile uygularken yaptığı kendi dünyası içinde yaşamak ve dışa karşı direnç göstermemektir.

Ali Rıza Bey'in kaçış süreci şirketteki Leman ile Müdür arasındaki ilişkiyi öğrendiği andan itibaren başlar. “Namusu kurtarmak” için işten ayrılan Ali Rıza Bey, evdeki “babalık” görevini de oğluna devrederek yaşamın üstüne yüklediği sorumluluklardan kaçmaya başlar. Zor dönemlerin başladığı bir süreçte kaçış psikolojisi içine girmesi başkişinin yaşam karşısındaki pasif ve dirayetsiz tavrını gösterir.

Evdeki babalık görevini de Şevket'e devrettikten sonra aile bireyleri arasındaki otoritesi sarsılan Ali Rıza Bey, ilk işsizlik günleri ile birlikte evden uzaklaşmaya başlar. Çünkü ev, ona sorumlu olduğu babalık rolünü hatırlatan temel bir yapıdır. Evden kaçtığı bu dönemlerde önce kendini doğanın kucağına atarak uzun yürüyüşler yapar, yorgunluğunu gidermek için önce kır kahvelerinde dinlenir sonra yavaş yavaş mahalle kahvelerinde zaman geçirmeye başlar. Kendisini bir süre gitmemek için engellediği bu kahveler bir süre sonra Ali Rıza Bey'in kaçarak sığındığı mekanlarının başında gelir.

Ali Rıza Bey'in kaçışının temelinde evde aile reisi görevini yitirip “bostan korkuluğu” konumuna düştüğünü fark ettiği anda başlar. Otoritesini kaybettiğini anlayınca yaşam felsefesi haline getirdiği olayların akışı karşısında “seyirci olmak” durumunu kendi ailesi içinde uygulayarak kendisini yaşanan sorunların dışına iter.

“Şimdi, baba diye –bir dereceye kadar- hatırını sayıyorlardı. O vakit, buna da lüzum görmeyecekler, zavallı korkuluk büsbütün yıkılmış ayak altında kalmış olacaktı. Onun için Ali Rıza Bey, evde seslerin titizleşmeye, yükselmeye başladığını işittiği zaman ya odasına kapanıyor yahut mutfak kapısından sokağa çıkıyordu.”
(s.51)

Anlatıda kendi isteği dışında gelişen olaylar karşısında çaresiz kalan Ali Rıza Bey sürekli bir içe kapanma yaşar. *“İçe kapanma, kişinin kendi ben'iyle olan değillleyici ilişkisinin sonucudur ve kendini giderek daha çok iletişimden yalıtır.”* (Kierkegaard, 2003: 140) Otoritesini kaybettiğinin bilincinde olan başkişinin bu kaçışı ve yalıtılmış

durumu sadece aile içindeki kavgalarda değil istemediği durumların yaşandığı her olayda tekrarlanır. Özellikle Şevket'in Ferhunde ile evlenmek istemesine karşı başlangıçta ayak direyip sonra çaresiz razı olan Ali Rıza Bey, üstesinden gelemediği bu olay karşısında da kaçış psikoljisi içine girer. Bu nedenle gönülden onaylamadığı Şevket'in düğün gecesi evden uzaklaşarak sorunlardan da uzaklaşmaya çalışır:

“Ali Rıza Bey, usulca arkadaki mutfak kapısından kaçtı, dört beş yüz adım uzaktaki bir tepeye çıktı. Büyük bir kayanın kenarına oturdu, şakaklarını ellerinin içine aldı. Bu haliyle evinin yandığını uzaktan seyreden bir babaya benziyordu.” (s.59)

Olaylara karşı dışarıdan “seyirci” olma durumu Ali Rıza Bey'in yine en çok sığındığı kişilik özelliği olur ve “evinin yandığını uzaktan seyreden baba” konumuna bürünür. Yaşamın getirdiği zorluklar karşısında mücadeleci tavır gösteremeyen ve kendi pasif kişiliğini haklı çıkarmak için olayları bir sel akışına benzeten Ali Rıza Bey, selin yön değiştirerek kendi ailesine doğru geldiği anda da yaşama reflekslerini kaybetmiş olmanın çaresizliği içerisinde.

Ferhunde'nin gelişiyle birlikte yıllarca dış dünyanın akıl almaz değişim fırtınalarına karşı duran evin kapalı kapıları da açılır. Bu hızlı değişim sürecinde danslı çay partileri ve gürültülü cazbantlar eşliğinde iyice kendi kabuğuna çekilme ihtiyacı duyan Ali Rıza Bey, evde olduğu zamanlarda tavan arasına çareyi tavan arasına kaçmakta bulur.

“Ali Rıza Bey aşağıdaki gürültüleri mümkün olduğu kadar az işitmek için kolunda bir kitap, elinde bir mum ile tavan arasına çıkardı.” (s.67)

Kendi algıladığı yaşam biçiminin tersini evinde görmek zorunda kalan Ali Rıza Bey, pasif bir tepki olarak geliştirdiği kaçmak eylemini artık alışkanlık haline getirir. Kültürel anlamda büyük bir çözülme yaşanan ailesini toparlama erkini kendinde bulamadığı için bu eylem ona son derece doğal görünür.

Kaçış izleği roman başkişisinin yaşam felsefesine uygun olarak yetiştirdiği çocukları Şevket ve Fikret de yansımasını bulur. Ali Rıza Bey'in bilgili ve ahlaklı yetiştirdiği bu iki çocuğunda ihmal edilen nokta yaşamın kaba realitesi karşısında aktif olarak mücadele etme gücünün aşılanmamış oluşudur. Kaçış izleği, fiziksel anlamda bir hareketin ötesinde kendilerini mücadele edemeyecekleri olayların dışına atma arzusuyla eşdeğer olarak sunulur.

2.1.11. Kızılılık Dalları

2.1.11.1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in olgunluk dönemi eserlerinden olan Kızılılık Dalları romanında, Osmanlı'nın son dönem konak yaşamından hareketle sınıf çatışması sorunu irdelenir. Özellikle konak sahipleri ile konak çalışanları arasındaki yaşanan sınıf çatışması, başkişi Gülsüm'ün yaşadığı olaylar merkeze alınarak alt sınıftan olmanın getirdiği "kimliksizlik" olgusu çerçevesinde aktarılır.

İlk baskısı 1932 yılında Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi tarafından yapılan eser, İnkılâp Yayınları tarafından 2007 yılında 25. Baskıya ulaşmıştır.

2.1.11.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kızılılık Dalları romanı, hâkim-anlatıcı bakış açısı ile kaleme alınır. Romanın ilk cümlesi, *"Adapazarı postası o gün iki buçuk saat rötör yapmıştı. (...) Pendik İstasyonunda Bolu'dan gelecek ortanca kızını bekleyen Nadide Hanım merak içinde idi."* (s.5) şeklinde üçüncü tekil şahsın ağzından aktarılır.

Romanın başkişisi Gülsüm ve onun içinde bulunduğu ortam, anlatıcı tarafından belirli bir düzen dâhilinde sunulur. Romanda özellikle anlatma, tasvir ve tahlil yöntemleri kullanılır. Diyalog yöntemi ise tamamlayıcı unsur olarak göze çarpar.

Başkişi Gülsüm'ün çevresinde şekillenen olay örgüsüne rağmen anlatıcı, Gülsüm'ün yerleştiği konaktaki Nadide Hanım ve diğerlerini de ön planda tutmayı başarır. Bu nedenle roman boyunca Gülsüm ile birlikte Nadide Hanım'ın da duygu ve düşünce dünyasına girilir.

Anlatıcı, romanda denge unsurunu korumak ve başkişiyi koruduğunu gizlemek amacıyla Gülsüm-Nadide Hanım çatışmasında tarafsız davranır. Okuyucuyu etki altında bırakmak istemeyen anlatıcı, bunun için romanın değişik sayfalarında Gülsüm'ü kimi zaman da Nadide Hanım'ı haklı gösterir. Bu çatışma ironik bir tarzda okuyucuya yansıtılır:

"Evet, Gülsüm'ün bu konakta belli başlı bir işi yoktur. Yalnız günde kırk elli defa ikinci, üçüncü kattan inerek kapıyı açar; yirmi otuz defa bakkal, aktara gider.(...) Gülsüm'ün belli başlı bir vazifesi yoktur. Onun için şöyle yarım yamalak, öteki hizmetçilere yardımdan ibaret gibidir. Aşçıya zerzevat ve pirinç ayıklar, onun

elinde fazla iş olduğu vakit bulaşığa yardım eder. Orta hizmetçisi ona öte beri gördürtür, su taşır, süprüntü döktürür.” (s.118-119)

Uzayıp giden bu listedeki işleri yapmakla yükümlü kişinin 9 yaşında bir çocuk olduğunu ironik bir anlatımla okuyucuya sezdirenen anlatıcı, öte yandan Gülsüm’ün konakta yaptığı kötü işler neticesinde Nadide Hanım’ı haklı konumda gösterir.

Hâkim anlatıcı, roman kahramanlarının içinde yaşadıkları durumu dışarıdan ve objektif bir tutumla sergilemek zorundadır. Bununla birlikte Kızılıcak Dallar romanında, anlatıcı özellikle başkişinin çocukluk yıllarını anlatırken kahramanın yanında yer alarak tarafsızlık ilkesinin dışına çıkar.

2.1.11.3.Olay Örgüsü

Kızılıcak Dallar romanı, Romen rakamlarıyla ayrılmış 36 bölüm ve Sonuç başlıklı bölümden oluşmaktadır. Başkişi Gülsüm’ün etrafında şekillenen roman, üç vaka halkasından oluşmaktadır. Gülsüm’ün 9 yaşında bir çocukken hizmetçi olarak girdiği Nadide Hanım’ın konağında yaşadığı olayların ve sonunda oradan ayrılıp bir kanto sanatçısı olana kadarki süreç, bu vaka halkalarını oluşturur. Gülsüm’ün yaşamının şekillendiği bu dönem, şu şekilde incelenebilir.

Birinci Bölüm:

- Nadide Hanım’ın Pendik İstasyonunda Bolu’dan gelecek ortanca kızını beklediği sırada Yorganlı ve Gülsüm’ü görmesi
- Evlerine dönen Nadide Hanım ve yanındakilerin Yorganlı, Gülsüm ve İsmail’i konağın karşısında boş bir alanda geceyi geçirmek üzere bulmaları
- Yorganlı’nın yeğenleri Gülsüm ve İsmail’in yetim olduklarını ve iş bulup onlara bakacağını anlatması
- Nadide Hanım’ın Gülsüm’ü küçük torunu Bülent’e bakıcılık etmesi için konağa almak istemesi ve Gülsüm’ün küçük kardeşi İsmail’den ayrılmak istememesi
- Yorganlı’nın Nadide Hanım ile anlaşarak İsmail’i alıp gizlice gitmesi
- Zamanda geri dönülerek Nadide Hanım’ın kocasının ölümü üzerine konak işlerini devraldığının anlatılması
- Amcası ve İsmail’in gittiğini fark eden Gülsüm’ün ağlaması ve bir süre sonra ailenin damadı Binbaşı Feridun Bey’in kızmasıyla susması

- Gülsüm'ün her fırsatta konakta gördüğü kişilere İsmail ile ilgili bir şeyler anlatması
- Gülsüm'ün gelmesiyle çocuklara bakma işi hafifleyen Konağın emektarlarından Lala Tahir Ağa'nın tanıtılması
- Gülsüm'ün konaktaki çocuklarla oynarken kavga etmesi üzerine Nadide Hanım'ın Gülsüm'ü tokatlaması
- Bu tokattan önce Nadide Hanım'a "anne" diyen Gülsüm'ün artık "Hanımefendi" demeye başlaması

İkinci Bölüm:

- Gülsüm'ün de konaktaki diğer çocuklar gibi Lala'nın gözetiminde okula gitmesi ve okumayı beceremeyen Gülsüm'ün okuldan alınması
- Lala'yı Yorganlı amcasına benzeten Gülsüm'ün ona yakınlaşması ve Lala'nın da Gülsüm'e küçük işlerini yaptırması
- Lala'nın odasında sakladığı sandığında konağın küçük ihtiyaçları için bulundurdıklarını az da olsa kâr ederek satması
- Başta Lala olmak üzere konaktakilerin Gülsüm'ü hırsızlık yapmaya teşvik etmeleri ve Gülsüm'ü yakalayan Nadide Hanım'ın Feridun Bey'e teslim etmesi
- Gülsüm'e sinirlenen ve dövmeye çalışan Binbaşı Feridun Bey'i sakinleştirmeye çalıştığı sırada Lala'nın altına kaçırması
- Süttnesi hastalanan küçük Bülent'in yanında Gülsüm'ün de durmaya başlaması
- Rüyasında kardeşi İsmail'i gören Gülsüm'ün ağlaması üzerine Nadide Hanım'ın onu İsmail'e göndereceğini söyleyerek aldatması
- Gülsüm'ün Nadide Hanım'ı tanıyan herkese kendisini İsmail'e göndermesi için aracılık yapmaya zorlaması
- Gülsüm'ün konaktan kaçmaya niyetlendiğini haber alan Nadide Hanım'ın Karamusallı Nine'ye akıl danışması
- Karamusallı Süttnine'nin Gülsüm'e kardeşi İsmail'in ölüm haberini konakta yapılan bir ortaoyunu sırasında söylemesi
- İsmail'in ölüm haberini alan Gülsüm'ün Nevnihal Kalfa'nın yanına sokulması ve Nevnihal Kalfa'nın Gülsüm'den konakta kendisi hakkında yapılan dedikoduları öğrenmesi
- İsmail'in ölüm haberinden sonra Gülsüm'ün sevgisini konaktaki küçük Bülent'e aktarması

- Konak çalışanlarının Gülsüm'ün zayıf noktası olan İsmail'den bahsederek ona işlerini yaptırması
- Gülsüm'ün para biriktirerek öldüğünü zannettiği İsmail'e mevlit okutması ve bununla teselli olması
- Konakta çocuklar arasında oynanan orta oyunu ve tiyatrolarda Gülsüm'ün başrolde olması ve Nadide Hanım'ın bu duruma sinirlenmesi
- Gülsüm'ün çocuk yaşına rağmen konakta yaptığı işlerin çokluğunun ironik bir tarzda anlatılması
- Bülent'in ağır bir hastalığı atlattıktan sonra Gülsüm ile yakınlaşması
- Konaktaki Azize adlı hizmetçinin hırsızlık yapak suçu Gülsüm'ün üzerine atması ve Gülsüm'ün karakola gitmesi
- Çalınan pendentifinin bir kanepenin atında bulunmasıyla Gülsüm'ün eve gelmesi
- Gülsüm'ün konakta kendine örnek aldığı Seniye Hanım'ın sevdiği mektepli bir gencin aşk mektubunu yanlışlıkla Nevnihal Kalfa'ya uzatması
- Nevnihal Kalfa'nın aşk mektubunun Gülsüm'e geldiğini söylemesi üzerine mektubun Seniye'ye geldiğinin anlaşılması
- On beş yaşına giren Gülsüm'ün küçük kardeşi İsmail'in yerine koyduğu Bülent'e olan sevgisinin artması
- Nadide Hanım'ın Gülsüm'ün pisliğinden ve işe yaramazlığından şikâyetçi olması
- Nadide Hanım'ın kendine karşı soğuk davranan Bülent'in bu hareketlerinin sebebini Gülsüm'e bağlaması
- Bülent'in hasta olan Gülsüm'ün yüzüne tükürmesi ve Gülsüm'ü onu yanından kovduğu sırada kolunun çıkması
- Bülent'in Gülsüm'ü her gördüğü yerde yanından kovması üzerine Gülsüm'ün de ona karşı sevgisinin azalması

Üçüncü Bölüm:

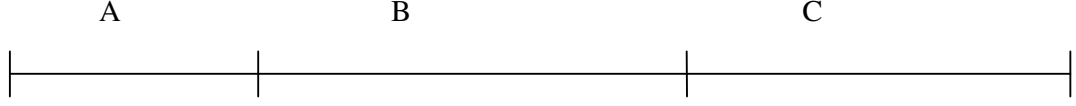
- Konaktakilerin Pendik'te yazlığa gitmeleri ve burada karısı hasta olan bir Mutasarrıfı görmeleri
- Mutasarrıf Murat Bey'in Nadide Hanım'ların evine gelip akraba olduklarını söylemesi

- Murat'ın eşinin verem hastalığına yakalandığını öğrenen Nadide Hanım'ın onu sık sık ziyarete gitmesi
- Murat'ın her gün köşke gelip Nadide Teyzesini ziyaret etmesi
- Murat'ın eşinin çok rahatsızlanması üzerine Gülsüm'ü bakıcı olarak onun yanına göndermeleri
- Murat Bey'in Karamusallı Sütne aracılığıyla Saniye'yi kendisine eş olarak istemesi
- Bu istek karşısında kararsız kalan Nadide Hanım'ın hasta kadına karşı daha özenli davranması
- Karısının ölümü üzerine Murat Bey'in Gülsüm ve çocuklarını alarak Nadide Hanım'ın evine gelmesi
- Gülsüm'ün Nadide Hanım'a Murat Bey'in eşinin ölmeden önce bir vasiyetinin olduğunu eğer Murat Bey ile Saniye evlenirse evlatlarına beddua ettiğini söylemesi ve bunu duyan Nadide Hanım'ın bayılması
- Gülsüm'ün Nadide Hanım'a içinden geçenleri söylediği gece eşyalarını toplayarak kimseye görünmeden evden ayrılması
- Yıllar sonra Feridun Beyler ile Ankara'da yaşamaya başlayan Nadide Hanım'ın Bülent, Naciye ve bir genç akrabaları ile tiyatro eğlencesine gitmesi
- Tiyatro'da Şark Greta Garbo'su olarak adlandırılan kişinin Gülsüm olduğunu anlayan Nadide Hanım ve yanındakilerin şaşırması
- Nadide Hanım ve yanındakileri gören Gülsüm'ün onların bulunduğu locaya gelerek Nadide Hanım'ın boynuna sarılması

2.1.11.4.Zaman

Kızılıçık dalları romanında vaka zamanı, başkişi Gülsüm'ün Nadide Hanım'ın konağına geldiği 9 yaşından itibaren başlayıp yaklaşık on yıl sürer. Romandaki vaka zamanı, Gülsüm'e göre düzenlenir. Bu nedenle hep onun yaşadıkları ve yaşının ilerlemesi takip edilerek romandaki zaman kurgulanır.

Vaka zamanı, ortalama on-onbir yıl olmasına rağmen kronolojik bir şekilde ilerlemez. Gülsüm'ün yaşı kronolojik bir şekilde ilerlerken, başından geçen olaylar akronik olarak sunulur.



A: Gülsüm'ün 9 yaşında konağa “evlatlık” verildiği süreç

B: Gülsüm 14-15 yaşlarında

C: Gülsüm, Şark Greta gabrosu Mücella Suzan, 19-20 yaşlarında

Romanın vaka zamanının on yıl olduğu romanın başlangıcında Nadide Hanım tanıtılırken “şimdi altmışını geçmiş olmasına rağmen, sıırım gibi bir vücudu vardı. “ (s.6) ibaresi ile romanın sonunda yer alan “yaşı şimdi yetmişi geçiyordu” (s.211) ibaresinden de anlaşılmaktadır.

Başkişi Gülsüm'ün yaşamına göre şekillenen zaman, sosyal zamandan soyutlanmış gibidir. Zira; “*Reşat Nuri, “evlatlık-konak sahipleri” ilişkisini belki de daha iyi anlatabilmek için konağın dünya ile ilişkisini kesmiş; roman zamanı boyunca Birinci Dünya savaşı oluyor, bitiyor; Cumhuriyet kuruluyor ve bunların ne adı duyuluyor romanda, ne de etkisi...”* (Naci, 2003:135) Sosyal zaman unsurlarından ziyade, konaktaki ev halkının yaşadığı hatıralar yığını özetleme ve zamanda sıçrama tekniğiyle verilir.

Zamanın akronik olarak kullanılmasından dolayı ise sık sık kahramanların geçmişleri; “*Lala Tahir Ağa, otuz sene evvel Saraçhanebaşı'nda bir helvacı dükkânında çalışırdı.*” (s.29) cümlesinde olduğu gibi zamanda geriye dönülerek aktarılır:

Zamanda geriye dönüş tekniğini en güzel örneklendiren olay ise Bülent'in önce yedi yaşındaki halinin, hemen birkaç sayfa ardından ise dört yaşındaki halinin anlatılmasıdır:

“*Bülent yediye basmıştı. Demek ki Gülsüm bu hesaba göre, konağa geleli yedi sene oluyor, yaşı on beşi geçmiş bulunuyordu.*” (s.156)

Bu ibarelerin ardından birkaç sayfa sonra “*Çocuk o vakit dördüne, yani tam bülbül gibi dillendiği yaşa girmiş.*” (s.164) denilerek tekrar zamanda geriye dönülür ve Bülent'in dört yaşında olduğu belirtilir.

Vaka zamanının bir anlamda kronolojik olarak ilerlediği Gülsüm'ün yaşıyla ilişkilendirilebileceği gibi zamanda geriye dönüşler ve sıçramalar ise romandaki zaman kullanımının akronik olduğunun göstergesidir.

Sosyal zaman unsurları ise romanda belli belirsiz birkaç yer dışında kullanılmaz. Örneğin “*birkaç sene evvel Abdülhamit zamanında politikadan bahsetmek nasıl yasaklı idiyse*” (s.75) vb. gibi küçük ibareler yer alır.

2.1.11.5.Mekân

2.1.11.5.1.Çevresel Mekân:

Romandaki fiziksel mekânlar, İstanbul ve Ankara'dır. İstanbul'da Nadide Hanım'ın (Şekip Paşa Konağı) olayların büyük bölümünün geçtiği mekândır. Bununla birlikte mektep, cami, Murat Bey'in evi ve konak halkının yazları gittiği yazlık konaklar da ilave edilebilir. Ankara'da ise tek mekân, Opera meydanındaki tiyatro salonudur.

2.1.11.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.11.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Kızılıcak Dalları romanı, son dönem Osmanlı konak yaşamını anlatması dolayısıyla ana mekân Nadide Hanım konağıdır. Bu konak, başkışı Gülsüm'ün “evlatlık” olarak yerleştiği bir mekân olmasının yanı sıra alt ve üst sınıf arasındaki sosyal statü çatışmalarının yaşandığı temel mekândır.

Romanın merkezindeki konağın iki farklı yüzü vardır. Bu iki yüz, romandaki alt sınıfı temsil eden Gülsüm'ün yaşadığı mekân ve üst tabakayı temsil eden Nadide Hanım tarafından yaşanan mekân olarak sembolik bir anlamda görülür. Romanın merkezinde yer alan konak, farklı kişilere göre farklı anlamlar ve değerlerle yüklüdür. İçinde yaşanan sosyal şartlar, mekân ile insan arasındaki ilişkinin okunma biçimini şekillendirir.

Kendisine yakın hissettiği Lala'nın odasında geçirdiği huzurlu saatlerin aksine genel anlamda konak, Gülsüm için kapalı/dar mekân özelliği taşır. Onun, sabahtan akşama kadar çocuk bedeniyle her işe koşturulduğu konakta, kimseyi memnun etmesi de söz konusu olmaz. Konağın rutin işlerini yaptığı zamanlarda aslında alt tabaka

insanlarının ortak yazgısı mercek altına alınmıştır. Gerçi romanda Gülsüm dışındaki alt tabaka insanları, yaşanan yazgıya çoktan alışmış ve kabullenmiş bir tablo içerisinde sunulur.

Romanda, Gülsüm'ün bir süreliğine büyük bir hevesle gittiği mektep de geniş mekân özelliği taşımasına rağmen sonradan daralır. Onun okuma-yazma öğrenme istemesinin tek nedeni İsmail'e mektup yazma arzusunu gerçekleştirebilmektir. Fakat mektepte de konak çocuklarına dış geçiremeyen hoca, “günah keçisi” olarak Gülsüm'ü seçecektir.

Gülsüm'ün hırsızlık şüphesiyle bir günlüğüne götürüldüğü karakol da dar/kapalı mekân özelliğindedir. Feriha Hanım'ın tuvalet masasından elli-altmış lira kıymetinde bir pandantifinin çalınmasıyla suçlu olan Hizmetçi Azize suçu yine “günah keçisi” Gülsüm'e yıkmış ve onun karakola gitmesine sebep olmuştur.

“Bu vakadan sonra Gülsüm'e öyle bir yılgınlık geldi ki, ne zaman ortada küpe, yüzük, para gibi bir şey görse âdeta hanımlara çıkışır “Kuzum, Allah aşkınıza... Bunları ortada bırakmayın...İnsana karakollarda dayak yedireceksiniz.” der.”
(s.141)

Gülsüm, bu bir günlük karakol macerasında da alt sınıfın “günah keçisi” olarak acı çeker. Gülsüm'ün alt tabakayı temsilen anlatı içinde edindiği rol, onun konak yaşamında mekân ile olan ilişkisini belirlemektedir. Evlatlık olarak alındığı konakta çocuk bilinci ile “aileden biri” olduğunu zanneden Gülsüm, bu aile için sıradan bir hizmetçi ya da evlatlık olduğunun bilincine vardığı andan itibaren mekân, onun yaşam alanını kısıtlayan ve daraltan bir özellik gösterir.

2.1.11.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Evlatlık olarak girdiği Nadide Hanım'ın konağında ailenin çocukları arasında kendisine yer edinemeyen Gülsüm sadece konaktaki Lala Tahir Ağa'nın odasında huzur bulur. Akşamları büyük bir keyifle gittiği bu oda onun İsmail'den doyasıya bahsedeceği tek mekân olarak geniş/açık mekân özelliği gösterir. Lala Tahir Ağa'nın bu dostluktan istifadesi ise ellerini, kollarını ovdurmak, kirli çoraplarını yıkatmak, söküklüklerini diktirmektir.

“Kış gecelerinde onların âdeta gizli randevuları vardı. Konakta el, ayak çekilince Gülsüm, usulca Lalanın odasına inerdi. Kız bu zamanlarda –gündüzkü Gülsüm’ün büsbütün aksine- ağırbaşlı, sessiz, mazlum bir çocuk olurdu.” (s.48)

Lala’nın Gülsüm’e itibar göstermesinin başka sebepleri de vardır elbette. Gülsüm, hem bir “günah keçisi” misali suçlarını yüklediği hem de konaktaki gizli bakkalının sermayesini oluşturmada yardım ettiği kişidir.

Romanda alt sınıfı temsil eden Gülsüm’ün kendini alabildiğine özgür hissettiği ve rahat davrandığı yegâne mekân, tiyatro sahnesidir. Konağın çocuklarıyla birlikte, her hafta Direkler arasında Kel Hasan’ın tiyatrosunda gördüklerini konakta tekrar etmeleri onun için bir rahatlama niteliğindedir. Konağın yukarı katındaki harem sofası, tiyatro haline getirilerek konağın çocukları tarafından bir kumpanya havasına büründürülür. Özellikle bir gala gecesinde, Nadide Hanım’dan utanmasına rağmen Gülsüm’ün diğer çocukların zoruyla önce İbiş sonra da Kantocu Peruz taklitleriyle geçirdiği anlar, onun ilerideki yaşamına dair de ipuçları verir. Nadide Hanım ve diğer konak halkı o gün her ne kadar Gülsüm’ün kaba ve küfür dolu sözlerine sinirlenseler de, Gülsüm için unutulmaz bir gün olur.

“Mamañih, Emanetullah o gün kardeşleriyle güzel güzel eğlenmiş, konağa hoş bir gün geçirtmiştir.” (s.116)

Gülsüm’ün tiyatro sahnesindeki mutluluğu, anlatıcı tarafından çok belirgin olarak verilmemesine karşın onun ruh dünyasının bu sahnede özgür kaldığı sezdirilir. Yıllar sonra konaktan ayrıldıktan sonra da Şark Greta Gabrosu Mücella Suzan namıyla kanto söylemesi bu olayla ilintilidir.

Konak genel anlamda Nadide Hanım ve ailesi için itibar olarak algılanırken; üst tabakanın rahatça yaşadığı bu mekân içinde Gülsüm’ün kendince sınırlarını belirlediği Lala Tahir Ağa’nın odası (İsmail’in ölüm haberinden önce); İsmail’in ölüm haberinden sonra ise Nevnihal Kalfa’nın odası ve yukarı kattaki tiyatro sahnesi, onun kendine özel yaşam alanları gibidir. Kendince ve dilediğince yaşayabildiği bu mekânlar, çocuk ruhunun üst tabakadan kaçarak sığındığı yaşam alanlarıdır.

2.1.11.6.Şahıs Kadrosu

2.1.11.6.1.Başkişi

Kızılıcak Dalları romanının başkişisi Gülsüm'dür. Dokuz yaşındayken Nadide Hanım (Şekip Paşa) konağına evlatlık olarak alınan Gülsüm'ün burada geçirdiği yedi yıl ve sonrası anlatılır. Romanın başkişisi çift taraflı bir bakış açısıyla sunulur. Bu çift tarafın ilki konak sahipleri ve özellikle Nadide Hanım, diğer tarafı ise Gülsüm'dür. Gülsüm'ün doğal halini dışardan gören anlatıcı objektif bir yargılama yapmak adına kahramanı içinde bulunduğu şartlar altında iki taraflı değerlendirir ve ona dışardan baktığı anlarda ironik bir bakış açısıyla Gülsüm'ün tarafında yer alır.

Romanda Osmanlı dönemi konak hayatı gözler önüne serilirken ezenler-ezilenler ya da bir başka deyişle üst tabaka-alt tabaka çatışmasının merkezindeki kahraman Gülsüm'dür. Ezilenler (alt tabaka) sınıfını temsil eden Gülsüm, aslında *“bütün ‘evlatlıkları’ temsil edebilecek bir en yetkin örnek (prototype)”*tir. (Naci, 2003: 136)

Alt tabaka ile üst tabaka arasındaki sınıf farkını göstermek ve aynı zamanda “evlatlık” olma psikolojisini yansıtmayı bakımından Gülsüm'ün çocuk yaşta bir karakter olarak seçilmesi önem arz eder. Hayatın daha doğrusu konak hayatının gerçeklerinden uzak olan saf köylü kızı, içindeki tüm iyi niyetlerle kendini konağın “evladı” olarak görür.

Önce babasını ardından annesini kaybeden Gülsüm'ün “Yorganlı” diye anılan amcası ve kardeşi İsmail'den başka kimsesi yoktur. Bütünsel anlamda alt tabaka insanının yalnızlığı ve kimsesizliği Gülsüm'ün bu durumuyla özdeşleştirilir.

Gülsüm'ün konak hayatına yabancı olmasından çok insanlar arasındaki sınıf farkına yabancı olduğu da muhakkaktır. Fakat Gülsüm'ün yaşamı, sınıflar arasındaki farkın bilincine vardığı andan itibaren değişir. Kahraman, çocuk ruhundaki sendeleme ve bilincin uyanmasıyla alt tabakadan biri olduğunu fark eder. Bu fark ediş, sonrasında ki konakta en çok ezilen o olur. Gülsüm'ün konaktaki işleri, ironik bir üslup ile anlatılırken onun neredeyse yirmi dört saat bir çocuk bedeninin kaldıramayacağı işlerde çalıştığı görülür. Onun bu haline karşılık kirliliği ve pisboğazlığı da konak halkı tarafından iğrenilecek özellikler olarak gösterilir:

“Gülsüm yiyecek cihetinden hakikaten hemşerilerinin en talihlisi çıkmıştı. Bir eli yağda bir eli balda idi. Sütler kesilir ona verirler, kaymaklar mantarlaşıp, ona verirler. Çocuklara yemiş gelir biraz geçkin olanları ile hamıları ona ayrılır. Hattâ bir defa içine karınca düşmüş bir küçük kavanoz gül reçelini ona vermişler; kız afiyet olsun, günlerce parmak parmak yemişti.” (s.124)

Gülsüm, yaşı ilerledikçe konak hayatında alt sınıfta olmanın gereklerine de alışır. Fakat onun içinde gizliden gizliye var olan tiyatro ve kantoculuk hevesi de yüreğinin bir köşesinde gizlidir.

Alt sınıfın çektiği sıkıntılara bir tür isyan bayrağı açması ise; Nadide Hanım'ın kızı Seniye ile Murat Bey'in evlenme hazırlıkları sırasında gerçekleşir. Murat Bey'in veremli eşi ve çocuklarına bir süre hizmetçilik eden Gülsüm, içindeki kini Murat Bey'in veremli eşinin beddualarıyla birleştirerek Nadide Hanım'a söyler. Böylece Gülsüm, kendine yapılan haksızlıkları bir başka ezilmiş insanın duygularıyla birleştirerek sunar.

Roman kahramanı olarak bir prototip olmasına rağmen Gülsüm'ün ruhi özellikleri fazla ön plana çıkarılmaz. Bundan ziyade onun içinde bulunduğu sosyal şartlar gösterilir. Zaman zaman ironik bir anlatım tarzı ile de konak sahiplerinin (üst tabakanın) gözüyle Gülsüm'ün içinde bulunduğu trajikomik durum sergilenir.

2.1.11.6.2. Norm Karakterler

Romanda çatışma unsurunu sağlayan ve Gülsüm'ün temsil ettiği alt tabakanın karşısında yer alan Nadide Hanım, üst tabakayı temsil eden norm karakterlerdendir. Kocas Şekip Paşa'nın ölümünün ardından konak idaresini eline alan Nadide Hanım, Osmanlı konak hayatının gereklerine uyan bir paşa kızıdır. Hem kendi çocukluğunu geçirdiği ailesinin yanında hem de kocasının evinde refah içinde yaşamıştır.

Nadide Hanım, romanın vakası başladığında altmış yaşını geçmiştir. Yetişme tarzına uygun olarak da üst sınıftaki yerini iyi koruyan ve alt sınıfa nasıl davranılması gerektiğini bilen zeki bir kadındır. *“Eski konak hayatının kapalı çevresi içinde ayrı bir sosyal tabakayı teşkil eden bu “küçük insanlar” hakkında Büyük Hanımefendi Nadide Hanım”* (Emil, 1977: 461) iyi intibalara sahip değildir. Onlar, yani küçük insanlar ahlâkî yönden bozuk, hırsız, asi insanlardır. Nadide Hanım, yaşam standardının getirmiş olduğu bir kibir duygusuyla etrafına bakar ama *“arzularını kendi sermayesinden çekip*

çıkartamaz: başkalarından alır”(Girard, 2001:26). O, toplumsal yapının kendine verdiği farklılığı yine toplumsal bilinçteki bir algılayış tarzından alır.

Nadide Hanım’ın bu bakış açısı, Gülsüm için de aynıdır. İki ayrı tabakayı temsil eden şahısların çatışması bu yüzdendir. Gülsüm’ün gözüyle Nadide Hanım, başlangıçta bir evladın “anne”si konumunda iken daha sonra bir evlatlığın “hanımefendi”si olur.

Nadide Hanım, klasik anlamda bir konak hanımefendisidir. O, çevresine karşı daima hoş görünmek isteyen yanına aldığı çalışanları da aslında bu nedenle sürekli düşünüyormuş gibi görünen zeki, otoriter, titiz bir o kadar da kuruntulu ve vesveseli bir ruh haline sahiptir.

Kızılıcak Dallar romanında, başkişi Gülsüm ile aynı sosyal sınıfta yer alan ve aralarında çıkar ilişkisine bağlı bir dostluk kurulan Lala Tahir Ağa da norm karakterdir. Otuz yıl öncesine kadar sokaklarda tahin helvası ve mısır satan Tahir Ağa’ya, eski redingotlarını giymesi ve boğazındaki arıza sebebiyle başını daima havaya kaldırarak konuşması, yürümesi, ona ricalden bir adam hali verir ve mahallede bazı kimseler bunun için ona “Lala Efendi” derlerdi” (s.30)

Lala’nın konaktaki belli başlı görevi çocuklarla ilgilenmektir. Onları okula götüren, oyunlarında sürekli yanlarında bulunan Lala, geçkin yaşıyla bu işleri yapmakta zorlanmaktadır. Üstelik azar ve dayak da yasaktır. Gülsüm’ün gelmesiyle birlikte bu yükü hafifleyen Lala, alt sınıfın “*bilinçli*” ezilenlerindendir. Gülsüm ile aralarındaki yakınlık derecesi, ona yeri geldiğinde suç yükletmesi, öteberi toplatarak konaktaki küçük dükkânına katkı sağlaması ve kollarına, ayaklarına masaj yaptırması sebebiyle kurulmuş zorunlu bir yakınlıktır.

Gülsüm’ün konak yaşamı boyunca dertlerine ortak olan ve onun manevi anlamda rahatlamasını sağlayan bir diğer kişi ise Nevnihal Kalfa’dır. Nevnihal Kalfa, konakla yaşıt ihtiyar bir Çerkez’dir. Şekip Paşa’dan on yaş büyük olan kalfa, Paşa’yı büyüttmüş ve evlendirmiştir. Nadide Hanım’la geçinemeyen Nevnihal Kalfa, konakta herkesin kendisiyle uğraştığını dedikodusunu ettiğini zanneden kuruntulu bir tiptir.

Gülsüm’ün İsmail’in ölüm haberini aldığı anda yaklaştığı Nevnihal Kalfa’nın ona yakınlık göstermesindeki başlıca sebep “hafiyelik ettirmek, konakta kimlerin onun için neler söylediklerini öğrenmekti.” (s.94) İsmail’in ölümünün ardından kırkında lokum dağıtılmasında hep Nevnihal Kalfa onun yanındadır. Kalfa, çok sofudur ve sürekli ölüm ile ilgili sözler sarf eder. Nadide Hanım, Kalfayı bu yüzden pek sevmez.

Roman boyunca Gülsüm'ün gelişmesinde etkili rol oynayan, ondaki vefa duygusunu ayakta tutan kardeşi İsmail ve Nadide Hanım'ın torunu Bülent, pek fazla anlatılmadıkları halde norm karakterlerdendir. Gülsüm'ün henüz konakta kalmadan evvel bile gözünü bir an üzerinden ayırmadığı İsmail, onun yaşam sebebi ve hayata tutunma noktası gibidir.

Roman boyunca artık sadece ismen varolan İsmail, Gülsüm'ün konakta yaşarken zihnen oyalandığı tek varlık olur. Bülent ise, Gülsüm'e İsmail'in öldüğünü söylemelerinin ardından ortaya çıkar. Gülsüm, İsmail'in ölümüyle içinde biriken ama aktarılamayan sevgisini bu küçük çocuğa yönlendirir. Hatta o kadar ki bu sevgisine karşılık aldığı zamanlarda Nadide Hanım, onların aralarındaki bu bağı kıskanacaktır. Fakat İsmail'in ölümüyle içte biriken sevgi, küçük Bülent'in üst sınıf bilincine ererek Gülsüm'ü aşağılamasıyla ihanete uğrayacaktır.

2.1.11.6.3.Kart Karakterler

Konak hayatının gerçeklerini yansıtan romanda hem üst tabakadan hem de alt tabakadan bazı şahıslar, bulundukları sosyal statünün içinde sabit/değişmez karakter yapılarıyla varlıklarını sürdürürler. Bunlardan en önemlisi alt sınıftan olmakla birlikte üst sınıf üzerinde büyük tesiri olan Karamusallı Sütüne'dir. Asıl adı Makruhi Hanım olan ve Şekip Paşa, Van'da iken yanındaki Karamusallı Süleyman adlı iri yarı nefere âşık olan bu Ermeni kadın onunla evlenerek Müslüman olmuştur. Süleyman Ağa öldükten sonra ise Van'daki ailesinin yanında rahat edemeyince *“kuyruklu yıldız gibi birkaç senede bir doğar, üç, beş ay ortada dolaştıktan sonra kaybolur”* (s.77) giden bir karakterdir.

Karamusallı Sütüne'nin Nadide Hanım üzerinde büyük bir tesiri vardır. Nadide Hanım bir iş yapmadan önce ona danışır, mutlaka onun dediğini yapardı. Karamusallı Sütüne'nin uyanıklığı anlatıcı tarafından şu şekilde tasvir edilir:

“Karamusallı Sütüne, abdestsiz yere basmayan, yüzünde Müslümanlık nuru olan bir kadındı. Fakat, aynı zamanda da, şeytana külahını ters giydirir denecek kadar açıkgöz ve kurnazdı.” (s.78)

Karamusallı Sütüne, konak halkının ortak sorunu haline gelen Gülsüm'ün İsmail bahsini kapatması konusunda da uyanıklığını gösterir. Konak çocuklarının tiyatro

oynadıkları bir akşamda tam ortaoyunu sırasında ona İsmail'in öldüğünü söyleyerek bu meselenin kapanmasını sağlar.

Romanın ikinci bölümünde karşımıza çıkan Murat Bey, mutasarrıftır. Pendik'te tedaviye getirdiği veremli karısı ve iki çocuğundan ziyade çapkınlık yaparak onlarla ilgilenmeyen ve karısı henüz hayatta iken evlenmenin derdine düşen kendisiyle sürekli övünen bencil bir tiptir. Murat Bey'in romanda ahlâki hafifliğiyle girdiği konakta alttan alta kabul görmesiyle yine üst sınıf insanların değer yargılarına göndermede bulunulur. Nadide Hanım ve diğer konak halkının Seniye Hanım'a layık buldukları bu adamın onlar için en önemli özelliği mutasarrıf oluşudur.

Nadide Hanım'ın konaktaki üç kızı Dürdane Hanım, Naciye Hanım ve Seniye de kart karakterler grubunda yer alırlar. Konağın üst tabakasından olmaları dolayısıyla sadece kendi rahatlarını düşünen bu hanımlar, Gülsüm'e karşı alaycı ve hakaret dolu gözlerle bakarlar. Bu hanımların en büyüğü olan Dürdane Hanım, *“o, devirde yüksek sınıf denen bir cins kastın, menfaati söz konusu olunca hangi insani duyguları istismar edebileceğine örnek bir tiptir.”* (Emil, şahıslar dünyası, s.465) Ortanca kardeş Naciye Hanım ise ablasının renksiz bir silueti gibidir.

Kardeşlerin en küçüğü olan Seniye, romanda daha sık karşımıza çıkar. Seniye Hanım, Gülsüm'ün idealindeki kadın tipidir. Bu durum, onları bir müddet birbirlerine yakınlaştırır.

Seniye'nin Gülsüm'e bakışı ise üst tabakanın genel özelliği olarak menfaatleri doğrultusundadır. Gülsüm'e gizlice annesinden sigara çaldırtan Seniye, tiyatro oynadığı ve mevlit okuttuğu zaman Gülsüm'e karşı ararlarındaki sınıf farkını hissettirir.

Bu gruba dâhil edilebilecek diğer bir kahraman da Naciye Hanım'ın kocası Binbaşı Feridun Bey'dir. O, konak halkına karşı ne kadar zayıf otoriteye sahipse Gülsüm'e karşı tersini göstererek bunu kırmaya çalışan biri olarak görülür.

2.1.11.6.4.Fon Karakterler

Kızılıçık Dalları romanı, Osmanlının son dönemindeki konak hayatını bir konak etrafında örneklendiren bir eserdir. Bu nedenle fon karakterler de genellikle bu dar çevre içerisinde sunulur. Romanın başkişisi Gülsüm'ü, Nadide Hanım'a emanet eden “Yorganlı” fon karakterlerin başında gelir. Gülsüm'ün amcası olan bu adam, *“pratik*

köylü zekâsı, kendine göre hayat felsefesi, mücadele azmiyle tam bir ârif köylü şahsiyetine sahiptir.” (Emil, 1984: 492)

Nadide Hanım’ın konak yönetimini devraldığı ölen eşi Şekip Paşa hakkında; aşırı cömert biri olduğu, bir süre Van’da görev yaptığı ve kalp sektesinden öldüğü bilgilerinden fazlası romanda yer almaz.

Konakta bir süreliğine bulunan Sütine Nefise Hanım, ismiyle müsemma olarak nefisini midesine göre ayarlayan bir karakterdir. Romanın ilk bölümünde, Nadide Hanım’ın büyük oğlu Hikmet’in sarhoş ve çapkın olduğu kardeşi Vasfi’nin ise babasının servetini bitirdiği bilgisi verilse de bu iki kahraman, roman boyunca bir daha karşımıza çıkmaz. Yine romanın ilk bölümünde Nadide Hanım’a konak idaresinin yolunu öğreten “İhtiyar Dayı” dan da daha sonra bahsedilmez.

Dürdane Hanım’ın kocası Şakir Bey, ailenin torunları Selim, Fahri, Fahriye Nimet ise konağın üst tabasında yer almalarına karşın çok fazla ortalarda görülmezler.

Çocukların mektebe gittikleri zamanda karşımıza çıkan Salih Hoca, Gülsüm’ün mevlid okuttuğu zaman görünen mescidin seksen yaşındaki imamı, kör hafız kadın ve ablası; konaktaki hizmetçiler, konağa bir süre hizmetçi olarak giren ve hırsızlık yapan Azize, Aşçı Dursun Ağa, sadece Zehra Zübeyde, Ayşe, Hüsniye, Mahbube olarak adları geçen evlatlıklar; Murat Bey’in veremli karısı ve iki çocuğu da fon karakterlerdir.

2.1.11.7. İzleksenel Kurgu

Kızılıcık Dallar romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Gülsüm Lala Tahir Ağa Karamusallı Sütnine Nevnihal Kalfa Yorganlı İsmail	Nadide Hanım Seniye Hanım Murat Bey Dürdane ve Naciye Hanım Feridun ve Şakir Beyler Bülent
Kavramlar Düzeyinde	Alt tabaka Kölelik “evlat” Başkaldırı Sevgi Sadakat	Üst tabaka Efendilik Ötekileştirme “evlatlık/emanetullah” Sömürü Dayak Çıkar Ahlâki yozlaşma/hırsızlık
Simgeler Düzeyinde	Lala’nın odası Yeşil sandık Konağın üst katı /Tiyatro Mevlid şekeri	Konak Kızılıcık Dallar Pendantif

2.1.11.7.1. Sınıf Çatışması:

Osmanlı’nın son dönemindeki konak hayatını anlatan Kızılıcık Dallar romanında, üst tabaka ile alt tabaka arasındaki çatışma ele alınır. Bu çatışma, kişiler düzleminde Gülsüm ile Nadide Hanım arasında belirgin olarak gerçekleşecektir. Bir anlamda Gülsüm alt tabakanın, Nadide Hanım ise üst tabakanın prototipleridir.

Sınıflar arasındaki geçilmezlik ve bireysel özgürlüklerin alanının belirlenmesi romanın çatışmasını oluşturur. *“İnsanlar, her zaman belli toplumsal sınıf ve tabakaların, grupların temsilcisi olarak yer almışlardır. Bu nedenle bir bireyin özgürlüğü ile ötekinin özgürlüğü arasındaki ilişki sorunu, bir başka sorunun çözümünü öngörür. Bu sorun, sözkonusu bireylerin ait oldukları toplumsal tabakaların yer aldıkları toplumsal grupların, temsilcisi oldukları toplumsal sınıfların özgürlüğü sorunudur.”* (Davidov, 1997: 47) Nadide Hanım’la Gülsüm arasındaki çatışma süreci de bu özgürlük sorununun sınırlandırılması ve ihlal edilmesi ile başlar. Gülsüm’ü kendi kızı gibi görmesine rağmen onu sindirmeye çalışan Nadide Hanım, karşısında laftan sözden

anlamayan bir köylü kızı bulur. Gülsüm'ün varolma mücadelesi ile Nadide Hanım'ın üstünlüğünü kabul ettirme savaşı fazla gerilimlere yol açmadan uzun bir müddet devam eder.

Ömrü boyunca konaklarda elini sıcak sudan soğuk suya değdirmekten yaşayan Nadide Hanım, hem kendi ailesine hem de alt tabakaya hükmedici niteliktedir. Nadide Hanım ne kadar hükmeder konumda olsa da çevresine ve vicdanına karşı rahatlamak amacıyla olsa gerek alt tabakayı “emanetullah” olarak gördüğünü söyler. Çünkü, “*Üst sınıflar, her ne kadar alt sınıfların değerlerini benimsemiyor idiyse de bu değerlerden az çok haberliyidiler*” (Mardin, 2007:59) Ancak bu değerlerin bilincinde olmasına ve alt tabakayı “emanutullah” olarak gördüğünü söylemesine rağmen Nadide Hanım, onların ahlâksızlığından, sadakatsizliğinden sürekli olarak yakınen sınıf farklılığının üstünlüğünü ispatlamaya çalışır.

Gülsüm'ün konaktaki görevleri ironik ve sosyolojik boyutlarıyla ele alınır. Gülsüm, kendi sınıfından olanların temsilcisidir. Konak halkı tarafından tüm olumsuzluklar ve kötülüklerin merkezinde görülen küçük kız, bu role yine onlar tarafından itilmektedir. Kızılıcak Dallar romanında, bireysel anlamda yaşanan Gülsüm ile Nadide Hanım arasındaki çatışma, toplumsal anlamda konaktaki yukarıdakiler-aşağıdakiler çatışmasının görünümüdür. Fakat romanda Gülsüm, olayların merkezindeki kahraman olduğu için onun yaşamı örneklendirilmiştir. Küçük yaşına rağmen konakta hemen her işe koşan ve asla iltifat ve itibar görmeyen Gülsüm'ün yaşadıkları anlatıcı tarafında ironik tarzda sunulur. “*Onun konakta belli başlı hiçbir vazifesi yoktu*” (s.117) diye başlayarak Gülsüm'ün yaptığı işleri 117-124. sayfalar arasında sıralanır ki, bunlar da yine ironik bir şekilde aktarılır: çocukları oynatmak, çamaşır yıkamak, günde kırk elli defa ikinci üçüncü kattan inerek kapıyı açmak, yirmi otuz defa bakkala gitmek, öteki hizmetçilere yardım etmek, aşçıya zerzevat pirinç ayıklamak, bulaşığa yardım etmek, orta hizmetçisine yardım etmek, su taşımak, süprüntü dökmek, çocukların oturaklarıyla ilgilenmek, küçük hanımların odalarını temizlemek, misafirlere hizmet, akşamdan akşama lambaları doldurmak, temizlemek, akşamları sofraya kaldıktan sonra çocuklarla oyun oynamak, Bülent'i yorgan içinde sallayıp uyutmak, geceleri hasta olanlarla ilgilenmek gibi. Bütün bu sıradan ve basit işler 9 yaşında konağa giren “evlatlık”ın sırtındadır.

Romanın temelinde, kişiler düzleminde Gülsüm ile Nadide Hanım arasındaki çatışma, roman yüzeyine yayıldığında alt tabakadaki Yorganlı, İsmail, Lala Tahir Ağa,

Karamusallı Sütüne, Nevnihal Kalfa ile üst tabakadaki Dürdane, Naciye, Seniye Hanımlar, Ferdidun Bey, Şakir Bey, Murat Bey ve Bülent arasında da gerçekleşir. Yalnız bir farkla ki bu şahısların toplamları Nadide Hanım ile Gülsüm’de vücut bulur.

Kızılıcak Dalları romanında, daha çok kavramsal düzeyde üst tabaka ile alt tabaka arasındaki sınıf çatışması ön plandadır. Osmanlı’nın özellikle son dönemindeki konak hayatının gözler önüne serildiği romanda, sosyolojik bir tahlil yapılmaktadır. “*Şekip Paşa Ailesinin kişileri ile konakta hizmet eden kalfa, dadı, hizmetçi, aşçı, evlatlık, lala vb. arasındaki çatışmalar, kişilik ayrılıklarından çok değişik sosyal katlardan gelmelerindendir. Kişiler arası çok değişik sosyal katlardan gelmelerindendir. Kişiler arası ilişkileri bu çatışma belirtmektedir.*” (Önertoy, 1983: 41)

Romanda dramatik çatışmayı kavramsal düzeyde sağlayan bir diğer unsur, kölelik-efendilik çatışmasıdır. Alt sınıf-üst sınıf çatışmasının farklı kavramları olarak yansıyan kölelik-efendilik çatışması, Osmanlı’nın konak hayatına uyarlanmıştır. Konak sahipleri ile onların yanında hizmet işlerini gören çalışanlar arasında görünmeyen/gizli bir kölelik-efendilik ilişkisi sezilir. “*Köle olmuş olan, kölelikten geçmiş olan, köleliğini diyaletik olarak ortadan kaldırmış olan olacaktır. Başka bir deyişle, diğer bir özbilinç tarafından kabul edilmiş özbilinç haline gelmeye aday olan efendi değil köledir.*” (Bumin, 1987: 35) Başkişi Gülsüm’ün kendini bulma serüveni ya da Hegel’in deyişiyle “özbilinç” haline gelişi köle konumundaki bireyin fark ediş sürecidir olarak algılanmalıdır.

Kızılıcak Dalları romanında simgesel anlamda en önemli unsur konaktır. Konak, sınıf farkının ortaya çıktığı üst tabaka ile alt tabakanın birlikte ama ayrı dünyada yaşadığı bir mekândır. Konaktaki yaşama biçimi özellikle Nadide Hanım ve Gülsüm örneğiyle sunulsa da bir dönemin sosyal gerçekliği gözler önüne serilir. Karşı değerler grubunda yer alan konak, romanın başkişisi Gülsüm’ün sosyal sınıf farkını algıladığı yer olarak da önemlidir. Konakta sınıf farkının olduğunu geç algılayan Gülsüm için sığınak gibi gördüğü Lala Tahir Ağa’nın odası ve çocuklarla birlikte tiyatro oynadıkları büyük sofa ise simgesel anlamda ülkü değerler gurubunda yer alır. Gün boyu konak içerisinde alışılmış dünyasından çok uzak bir şekilde alt tabakada olmanın gereklerini yerine getirmeye çalışan Gülsüm için bu mekânlar kendini rahatça ifade edebildiği yerlerdir.

Konak ile birlikte romana adını veren “kızılıcık dalları” da simgesel anlamda karşı değerlerde yer alır. Gülsüm’ün işlediği kusurlar neticesinde kızılıcık sopası ile yediği dayakları sembolize eden kızılıcık dalları üst tabakanın alt tabakaya karşı uyguladığı şiddeti gizli bir şekilde gösterir. Gülsüm’ün “günah keçisi” olarak alıştığı bu dayaklar, onun yaşamının trajik yönüne işaret eder.

“Konakta geçirdiği yedi senelik hayat ona anlatmıştır ki, ne kadar koşsa kâfi görülmeyecek, daha fazla koşsun diye dövülmeye devam edilecektir. Eh, yenecek kızılıcık dallarının yekûnu değişmeyecek olduktan sonra, boş gayretle neye kendini yormalı?...” (s.163)

Konak hayatına alışan Gülsüm’ün kızılıcık dalları ile yiyeceği sopa kesin olmakla birlikte onun içinden gelerek çalışma isteği aksi yönde değişmiştir.

2.1.11.7.2.Sömürü/Ötekileştir(il)me:

Üst sınıf alt sınıf arasındaki diyalektiğin temelinde sömürü olgusu ön plana çıkar. Kendilerini üstün görerek farklı bir statü endişesi içerisinde olan konak yaşayanları alt tabaka ya da küçük insanlar olarak gördükleri insanları “şeyleştirme” çabası içerisindeyler. Alt tabaka ise kendilik değerlerini yitirerek üst tabakanın “kölesi” konumuna gelerek ekonomik bağımlılıklarını sürdürmek kaygısıyla benliklerinden taviz vermektedir. *“Ezilenlerin yabancılaşması/şeyleşmesi bütün bir somut ekonomik/toplumsal konjonktürde oluşmaktadır ve bu maddi temel ortadan kaldırılmadıkça çözülemez.”* (Oktay, 1989:155) Bu çözümsüzlük içerisinde kurgulanan anlatıda başkişi Gülsüm merkeze alınarak diğer ezilenlerin nasıl ötekileştirildikleri irdelenir. *“Ötekileş(tiril)en kişi, bilerek veya bilmeyerek yaşa(tıl)dığı bu zorunlu süreçte, düşünce ve eylemlerindeki kendine özgünlüğü yitirmiş; başka’ya dönüşmüş veya başka’da batmış, kaybolmuş ben’dir.”* (Korkmaz, 2004: 20) Konak yaşamında üst sınıfın kendilerine hizmet amacıyla yanlarında çalıştırdıkları kişilerde “kendine özgünlüğü”nü yitirerek, yaşamlarını efendilerinin/başkalarının yaşamlarında kaybederler.

Anlatının temelini kuran Nadide Hanım ile Gülsüm arasındaki çatışma, aslında sınıf farkının bireysel yansımasıdır. Konakta yaşayan üst tabaka ile onların hizmetini görmekle yükümlü alt tabaka arasındaki ilişki, Osmanlı’nın son dönemindeki konak hayatını göstermesi bakımından önem taşır. Üst tabaka, alt tabakaya çıkar ilişkilerini

yürütmek amacıyla sahip çıkarken alt tabaka ise sonsuz bir sadakat ve vefa duygusuyla bu “*himaye etme*” durumuna minnet etmelidir. Nadide Hanım’ın Gülsüm’e yaklaşımı da bu şekilde olur. Gülsüm, Nadide Hanım’ın küçük torunu Bülent’e iyi bir dadı olacak, karşılığında o da konağın bir “evladı” sayılacaktır.

“- *Gülsüm sen bizde kal, dedi, ben senin vefâkârlığını çok beğendim. Seni kendime evlat edeyim, bağrıma basayım... Bizim üç aylık bir bebeğimiz var... Sütünesi gidince dadısı olursun... Çeyizlerini ellerimle hazırlarım; seni ellerimle gelin ederim... Bana dua edersin olmaz mı?*” (s.19)

Gülsüm’ün tek derdi, küçük kardeşi İsmail’dir. Ondan ayrılmak istemediğini söylese de büyükler çoktan kararı vermiştir. Henüz dokuz yaşındaki bu çocuğa şimdilik kaderine boyun eğmek düşecektir.

Kendisini konakta “evlat” olarak gören Gülsüm’ün konağın diğer çocuklarıyla aynı haklara sahip olduğunu zannetmesiyle “evlatlık olma”sının fark ettirilmesi süreci işte bu dönemde başlar. Konaktakilerin ona karşı tavırlarını Gülsüm’ün zaman içinde ancak algılayabilmesiyle aradaki sınıf farkı belirginleşir.

Evlat” olma ile “evlatlık olma” kavramları da Gülsüm’ün yaşam biçimini şekillendiren ve entrik kurguda çatışmayı sağlayan unsurlardır. Konağa gönülsüz de olarak verildiği andan itibaren Nadide Hanım’ın “*seni kendime evlat edeyim*” (s.19) cümlesinin reel yaşamda uygulanacağını zanneden Gülsüm, aslında kendisinin asla o konaktaki evlatlardan biri gibi olamayacağını ayırımına geç varır. Gülsüm aslında evlat değil de “evlatlık” olduğunu konağın çocuklarıyla ettiği bir kavga sonrası Nadide Hanım’dan dayak yedikten sonra algılar. Kavramsal düzeyde ülkü değerler grubunda yer alan sevgi ve sadakatin karşısında, çıkar ve bencillik kavramları yer alır. Alt tabakadan yalıtık bir yaşam süren bu konağın yaşayış tarzından habersiz olan Gülsüm bütün sevgisini ortaya koyar. Onun için “*sevgi, yabancılaşmayı önceden varsayar ve aynı zamanda yabancılaşmayı ortadan kaldırır*”(Fromm 2001: 66). Ancak Gülsüm, sevgiyle belirsizleştireceğini sandığı yabancılaştırılmayı en üst noktada yaşar. Çünkü aradaki sınıf farkı hiçbir yakınlaşma kabul etmeyecek kadar kesin çizgilerle belirlenmiştir ve üst tabakanın alt tabakaya bakışı da genel anlamda çıkarları doğrultusundadır. Nadide Hanım’ın “*küçük insanlar*” olarak nitelendirdiği bu kişiler yine onun bakışıyla şu şekilde değerlendirilir:

“Onlar küçük insanlardı; gel dersin gelirler, git dersin giderlerdi. Ellerinden gelecek tel şey bohçalarını bağlarken biraz ağlayıp sızlanmaktan ibarettir.” (s.24)

Sömürülen alt tabakanın “küçük insanlar” olarak algılanışı ve dile getirilişi sınıflar arasındaki geçilmezliğin göstergesidir. *“Sömürgeci sömürdüğü insanı bir eşya gibi görmeye devam ettiği ve hayvan olarak telakki ettiği sürece kendisi de insanlık dışı birtakım özellikler kazanır. Sonuçta sömürgeci sömürülen insan tarafından kabul görür. Aralarındaki ilişki böyle yıkıcı ve yaratıcı bir ilişkidir.” (Zahar, 1999: 32)* sömürülen bireylerin kendiliklerini unutup efendilerini kabul edişleri onların “eşya ya da hayvan” biçiminde “şeyleşerek”, “küçük insanlar”a dönüşmelerini sağlar.

Romanın başkışisi Gülsüm de bu küçük insanlardan biridir. Bu nedenle konakta Gülsüm genellikle bir çıkar aracı gibi kullanılır. İlginçtir ki Gülsüm’ü hırsızlıkla suçlayan konak halkı, bu işi ona ayrı ayrı tatbikatlarda bizzat öğretmiştir. Başlangıçta ortada kalan şeyleri, kırık oyuncakları, yanmamış kibritleri, iğneleri, firketeleri vs. çöpe atılmak yerine Lalanın dükkânı için toplayan Gülsüm’e, Seniye Hanım gizli sigara içtiği için Gülsüm aracılığıyla annesinden tütün aşırmasını ister; Nadide Hanım, çocuklara istemeyerek aldıkları zararlı oyuncakları yine Gülsüm’den uygun bir zamanda çalmasını ister; hizmetçiler komşu bahçedeki meyveleri Gülsüm’e çaldırır. İşte bu olaylar neticesinde küçük hırsızlıklar yapan Gülsüm, konak halkının menfaatlerini yerine getiren bir maşa gibidir.

Gülsüm, alt tabakanın temsilcisi olarak üst tabakanın kendisinden beklediklerini yerine getirmek için çırpınır. Bu, ona toplumsal özyapı içinde düşen bir görev niteliğindedir. Alt tabaka insanları, sadece *“eylemde bulunmaları gerektiği şekilde eylemde bulunmayı isteyen” (Fromm,2001:88)* bireyler olarak varoluşlarını sürdürebilecek bir tabakayı yansıtır.

2.1.11.7.3.Kendini Gerçekleştirme ve Başkaldırı:

Gülsüm’ün kimsesiz bir çocuk olarak girdiği konakta alışıl gelmiş düzene karşı ayak direyerek yaşam çizgisini bulması kendilik değerlerini oluşturmaya sağlar. Ailesinden sadece kardeşi İsmail uğruna yaşama tutunan ve 9 yaşında Nadide Hanım’ın konağına evlatlık olan Gülsüm, çocuk bilinciyle kendilik değerlerini oluşturma çabası içerisinde bir karakter olarak romanda kendini gösterir.

Sınıfsal bir çatışmanın irdelendiği anlatıda özellikle son dönem Osmanlı konak yaşamındaki köle-efendi diyalektiğine vurgu yapılır. Bu bağlamda başkişi Gülsüm'ün konakta evlatlık olduğu Nadide Hanım'a karşı simgesel ve reel düzlemde varoluş mücadelesini bir başkaldırı olarak algılamak gerekir. *“Kölenin efendisine karşı çıkması, onun varlığına değil efendilik konumunadır. Bu karşı çıkış aynı zamanda kendisinin kölelik durumuna da karşı çıkmıştır.”* (Gündoğan 1997: 117) Gülsüm, “evlat olma” vaadiyle girdiği konakta “evlatlık olduğunun” bilincine var(dırıl)masıyla kendini gerçekleştirme serüvenine başlar. Konakta herkesin kendi isteğine göre yönlendirdiği Gülsüm, bu baskı yumağının içinde kendi bildiğini okumak/ kendini göstermek amacıyla “evlat olma” ile “evlatlık olma” arasındaki ince çizgidedir. Bu çatışık durumun arasında kalan Gülsüm'ü yönlendirici konumda ise başta Nadide Hanım olmak üzere bütün konak halkı gelmektedir. Kendini bir sınıf arasına ya da konak halkına dâhilmiş zanneden Gülsüm'ün konaktakilerin *dışa itimi* karşısında çocuk bilinci sendeler.

Gülsüm ile Nadide Hanım, diğer bir deyişle alt sınıf ile üst sınıf ilişkisinin belirginleşmesi yani sosyal sınıf farkı çocuklar arasında çıkan bir kavgada kendini gösterir:

“Ulan dilenci köpek... Sen, babamın ekmeğini yiyorsun... kim oluyorsun bana itaat etmeyecek?” diye kızın üstüne atıldı; saçlarını yolmaya, yüzünü tırmalamaya, karnına, bacaklarına rastgele tekmeler savurmaya başladı. Gülsüm, evvelâ yalnız şaşkın şaşkın kendini müdafaaaya çalışıyordu. Fakat canı yanınca o da kızdı, o da Selim'i dövmeye başladı.” (s.35)

Gülsüm henüz “aydınlanmamış saf bilinciyle”; “Anne, bak... Beni dövüyorlar!” diye Nadide Hanım'ın eteklerine sarılmasına karşılık kulaklarına yapışan iki sinirli el, lop yanaklarına da iki dehşetli tokat şaplar. Aslında bu “tokat” Gülsüm'ün yanaklarına değil, henüz aydınlanmamış “evlatlık” bilincine atılır. Bu tokat ile birlikte konaktaki sınıf farkını algılayan Gülsüm, bu olayın ardından Nadide Hanım'a “anne” diye değil “hanımefendi” diye hitap etmeye başlar. Bu sesleniş biçimiyle, “güngörmemiş saf köylü” kızı Gülsüm yaşamın gerçeklerini kabullenerek içindeki kendiliğin ortaya çıkmasında etkili olur.

Gülsüm'ün alt tabakadan biri olduğunu kavraması ya da bir başka deyişle “evlat” değil de “evlatlık” olduğunun bilincine varmasıyla bu çatışma ve sınıf bilinci yerli yerine oturur. Gülsüm'ün yaptığı işler beğenilmez ve o, kendine verilen

işleri/emirleri yerine getirecek bir makine gibi görülür. Başkışı ise, kendine yapılan eziyeti çoktan benimsemesine karşın bu düzen içerisindeki varlığını da sorgular.

Kendilik değerlerini sınıfsal bir çatışma içerisinde sorgulayan başkışı, kendisine “evlatlık muamelesi” yapanlara karşı bireysel bir başkaldırıyı eyleme dönüştürme çabasında görünmez. Bununla birlikte yıllarca kendisini sömüren ve ötekileştiren konak halkının bir başkasına yaptığı haksızlık karşısında tepkisini ortaya koyar. “*Aktif hale gelmekle sömürge insanı, aşağılık komplekslerinden kurtulmuş, pasifliğini yenmiş, korkularını atmış ve görüş ufku açılmıştır.*” (Zahar, 1999: 76) Konak halkının yazlıkta iken tanıştıkları ve akrabaları olan Murat Bey’in eşinin veremden ölmek üzere olmasını önemsemeyip Seniye ile Murat Bey’i gelecekte evlendirmek istemeleri Gülsüm üzerinde büyük bir etki uyandırır. Gülsüm, Murat Bey’in eşinin yaşadıklarına şahit olur. Bu nedenle Murat Bey ile Seniye Hanım evliliğine hazırlanıldığı süreçte Murat Bey’in hasta eşinin ettiği beddualarla bilincindeki isyan damarları kabarır. Konak halkının kendine yaptıklarından çok, bu veremli kadının hayatta iken son günlerinin zehir edilmesini bire bir yaşayan başkışı, kendisinden beklenen vefa ve sadakat duygusunu konaktakilere karşı bir tepki olarak ters çevirir.

Gülsüm kendisine yapılan haksızlıkları değil de başka birine yapılan haksızlığı içine sindiremeyerek “evlatlık olduğu” aileye başkaldırır. “*Başkaldırmada hem kendisini hem de başkalarını bulan insan, başkalarıyla dayanışmaya girer. Çünkü acının bireysel olmadığı, bütün insanlığın ortak acısı olduğunun bilincine varır.*” (Gündoğan 1997: 119) Başkalarına karşı yapılan haksızlık ile kendisine yapılanları özdeşleştiren birey, kendini bu anlamda haklı konuma getirecek bir tutum sergiler. Gülsüm de kendisine karşı yapılanları bir vefa borcu biçiminde içine sindirirken başkasına yapılan haksızlıkta biriktirdiği öfkeyi dışavurur. Bu dışavurum ise başkışının kendilik değerlerini kurgulaması ve “*ben de varım*” düşüncesini eyleme geçirmesi anlamını taşır.

Yaşam karşısındaki duruşu ile varlığını ispat eden başkışı Gülsüm’ün en büyük sığınağı tiyatro ve kanto merakıdır. Çocukluk yıllarından itibaren konakta bir oyun haline getirdikleri gösterilerde kendini bulan Gülsüm, bu sayede kendilik değerlerini de bulur. Konakta iken büyük bir keyifle oynadığı oyunlar, onun kendini bulduğu, çocuk olduğunu algıladığı yerlerdir. Her şeyden önemlisi bu oyunlar sırasında gerçek hayatın sınıf farkının tiyatro sahnesine kendini göstermemesidir. Bu nedenle Gülsüm alt tabakanın içinden biri olarak üst tabakadan birileriyle aynı sahnede dildiğince

eğlenebilme şansına sahiptir. Bu bağlamda sahne Gülsüm'ün kendini gerçekleştirme yolunda idealini kurguladığı bir yaşama akmasını sağlar.

2.1.11.7.4.Sadakat (Bağlılık):

Kavramlar düzeyinde alt tabakanın yer aldığı ölkü değerlerin Gülsüm'ün şahsiyetinde toplanan saflık (doğallık) sevgi, bağlılık ve kölelik duygularıyla hareket ettikleri görülür. Zaten bu özellikler üst tabakanın alt tabakadan kayıtsız şartsız beklentisidir. Gülsüm, köyden gelip konağa yerleştiği andan itibaren doğal davranışları yüzünden eleştirilmiştir. Ondan beklenen kendisinden istenildiği şekilde hareket etmesidir.

Gülsüm'ün doğası gereği yüreğinde bulunan sevginin birine akması/aktarılması gerekmektedir. Konağa geldiğinde istemeden kendisinden koparılan küçük kardeşi İsmail'e olan sevgisiyle yaşarken, İsmail'in ölüm haberinin verilmesinin ardından Gülsüm'ün sevgisi Nadide Hanım'ın torunu Bülent'e aktarılacaktır. Bir süre sonra ise Bülent'in üst sınıf bilincine erişip Gülsüm'den uzaklaşmasıyla yüreğindeki sevgiyi Murat Bey'in verimli karısı ve çocuklarına aktaran Gülsüm, roman sonunda “kanto” sevgisine yönelmiş olarak karşımıza çıkar.

Alt tabaka insanında görülen/görülmesi beklenen sadakat ve vefakârlık duyguları da Gülsüm'de hayatiyet kazanır. Üst tabakanın tüm çıkarıcı tutumlarına karşı Gülsüm, Murat Bey vakasına kadar konak halkına sadakatle bağlıdır. Hatta bu olayın ardından evden ayrılan Gülsüm, yıllar sonra Hanımefendisiyle Ankara'da tiyatro'da karşılaştığı zaman bile vefa ve sadakatle dizlerine kapanacaktır. Bu durum, Gülsüm'ün “evlatlık” olarak ekmeklerini yediği konağın hanımefendisine olan saygı ve vefasından ileri gelir.

2.1.12. Gökyüzü

2.1.12.1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in son dönem eserlerinden olan Gökyüzü romanında ateist olan başkişinin düştüğü inanç buhranı aktarılır. Aynı zamanda Osmanlı'nın son dönem aydınının ortak hikâyesi varoluş sorunu ve inanmak ihtiyacı izlekleri üzerinden hareketle dikkatlere sunulur. Bu eser aynı zamanda yazarın daha önceki yıllarda kaleme aldığı Yeşil Gece romanındaki “inanç” olgusunu yeniden ve farklı bir bakış açısıyla sunması bakımından dikkate değerdir.

Eserin ilk basımı 1935 yılında Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi tarafından yapılmıştır. Eserin İnkılâp Yayınları tarafından 2008 yılında on yedinci baskısı yapılır.

2.1.12.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Üç bölümden oluşan Gökyüzü romanı, kahraman anlatıcı bakış açısı ile kaleme alınır. Romanın adı verilmeyen başkişisi, olayları hem yaşayan hem de nakleden konumda okur karşısına çıkar. Anlatı başkişisi, olayları naklederken kendi varlığını sürekli olarak hatırlatacak değerlendirmelerde bulunarak romanın merkezindeki anlatıcı-kahramanın varlığını ortaya koyar.

Romanın ilk sahnesinde varlığını hissettiren kahraman anlatıcı birinci tekil şahsın ağzından olayları aktarmaya başlar:

“Bir akşamüstü sütkardeşim Raşit çocuğun Fatih Çarşamba'sındaki evine uğramıştım.

Raşit çocuk dediğime bakıp da onu sahici çocuk zannetmemeli. Bu, ona ailece takılmış bir addır. Kendisi tam altmış yaşındadır. Sütkardeşim oluşuna göre aşağı yukarı benim yaşımdır.” (s.5)

Başkişi, birinci tekil anlatım ile romanın kurgusundaki gelişimindeki hâkimin kendisi olacağının ilk işaretlerini bu bölümden itibaren göstermiş olur. Bununla birlikte romanın kurgusundaki anlatımın, yaşanmış bir olayı nakletmekten öte meddah tarzı bir üslupla sunulduğu görülür: *“İlk seneki halimi ne siz sorun, ne ben söyleyeyim!” (s.13)* Özellikle karşısında biri varmış şeklinde konuşan ve olayları nakleden kahraman-anlatıcı, olayı daha dikkat çekici bir sunum şekline büründürür:

Anlatıcının okur ile olan ilişkisinde aradaki sınırları kaldırdığı görülür. Yazar-metin-okur ilişkisi içerisinde, sınırlarını kendisi belirleyen anlatıcı, meddah tarzı bir anlatımı andıran biçimde olayları aktarır. Trablus'taki sürgün yıllarını anlatırken okuru, karşısında canlı bir izleyici biçiminde algılayan kahraman-anlatıcı bu tutumunu roman boyunca devam ettirir. Bu duruma örnek olarak: *“İtiraf güç olacak ama bu kısmı tamamlamak için bir şey daha anlatmaya mecburum.”* (s.20), *“Yalnız, bu kitabın iyi bir tarafı vardır ki inkâr edersem kendime karşı haksızlık olur. Bunu anlatayım:”* (s.23), *“Şimdi size birkaç kelime ile bunu anlatayım:”* (s.32), *“İşin içyüzü hiç görüldüğü gibi değildir. Anlatayım.”* (s. 46), *“Neyse, sözü uzatmayayım.”* (s.52) cümlelerini göstermek mümkündür.

Sınırlı bir sunum hakkına sahip olan kahraman-anlatıcı, olayları kendi yorumlamalarıyla açılar. Anlatıcı, olayı merkezden dışa doğru aktarırken araya girerek çeşitli yorumlamalarda ve açıklamalarda bulunur.

“Ortaya bir mesele atıldığı vakit son derece âlimane ve ince tahlillere girişirdim. Talât, hayretle gözlerini açar: “Bu adamda bir şeyler var ama bilmem neden ben açık anlayamıyorum!” gibi bir mana ile yüzüme bakardı.” (s.26)

Ya da Sevim'in düşüncelerini başkişi kendi zihninden geçirerek iç diyalog ya da iç monolog biçiminde yansıtır. Karşındakinin düşüncelerini tahmin yoluyla okura sunan anlatıcı, sınırlı anlatımına rağmen karşındaki bireyin düşüncelerini olması gerektiğini düşündüğü biçime büründürür:

“- Sende hazırlık yok diye benimle eğleniyorsun galiba... Gidecek yerim olmadığını bilmiyor musun? Burada birkaç gün daha kalabilmek için yüzümü kızartıp müdürden izin istedim. Allah razı olsun, “olmaz” demedi. Deseydi artık otele mi gidecektik Allah bilir... Size de galiba bir angaryam düşecek... “Galiba” diyorum çünkü kimsesizliğimi bilen bir iki yakın arkadaş, babalarına, kardeşlerine söyleyerek bana iş bulacaklarını yarım ağız vaad ettiler... Fakat ümit zayıf... Halimi bildiği halde “sende hazırlık yok” diyecek kadar yabancı bir akrabaya işim düşmesini istemezdim. Fakat sonunda galiba gene sana muhtaç olacağız.” (s.38)

Sevim'in düşüncelerine kendi bakış açısından tercüman olan anlatıcı, kendi iç dünyası ile Sevim'in iç dünyasını birleştirerek kişisel bir rahatlamaya ulaşır. Kahraman-anlatıcı karşındakinin düşüncelerini okuyarak eleştirel biri tutum da sergilemiş olur.

2.1.12.3.Olay Örgüsü

Gökyüzü romanı, yazar tarafından üç bölüme ayrılır. Bu üç bölüm ise kendi içinde Romen rakamlarıyla bölümlenir. Buna göre birinci kısım on iki; ikinci kısım on altı; üçüncü kısım ise on bir bölümden oluşmaktadır.

Romanın vaka halkalarını oluşturan vaka birimlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

Birinci Bölüm:

- Başkışının yeni emekli olan sütkardeşi Raşit'i ziyaret etmesi ve bu ziyaret dönüşü yaşlılık korkusuna kapılması ile çocukluk yıllarını hatırlaması
- Başkışının devrin siyasilerini eleştirdiği için Trablus'a sürgün edilmesi ve orada dört yıl kalması
- Başkışının Trablus'tan Paris'e kaçması ve orada çeşitli konferanslara katılarak kendini geliştirmesi
- Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle başkışının İstanbul'a dönüşü ve gazetecilik yapmaya başlaması
- Başkışının gazetecilik sonrası bir vilayette kısa süreli mutasarrıflık yaptıktan sonra Darülfünun'da hocalık yapma teklifini reddetmesi
- Başkışının, akrabası olan Sevim'in diploma törenine katılması ve tören sonrası onu evlatlık edindiği günlerini hatırlaması
- Başkışının Raşit'i ziyaretinden dönüşünde evde arkadaşı Mükerrerem ve Turgut'un misafir olduğunu Sevim'den öğrenmesi
- Misafirlige gelen Mükerrerem'in ispiirtizma ile ilgili konulardan bahsetmesi
- Sevim'in başkışiye Turgut'un kendisine evlilik teklif ettiğini ancak reddettiğini söylemesi üzerine Turgut'un Antalya'ya tayin edildiğini söylemesi
- Mükerrerem ile Sevim'in ispiirtizma ve gökyüzü masalları ile ilgili tartışmaları
- Mükerrerem'in Bursa'da yapılacak viran bir evdeki ruh çağırma seansına gideceğini söylemesi üzerine başkışi ve Sevim'in de gitmeye karar vermeleri

İkinci Bölüm

- Başkışi, Sevim ve Mükerrerem'in ruh çağırma seansına katılmak için Bursa'ya gitmeleri
- Mükerrerem ve Sevim'in varlık-yokluk, ruhlar ve ispiirtizma üzerine tartışmaları

- Ruh çağırma seansına gitmeden önce başkişi ve Sevim'in Bursa'nın tarihi mekânlarını gezmeleri
- Başkişi, Sevim ve Mükerrerem'in ruh seansına katılmak için perili eve gitmeleri
- Ev sahibinin ruhlarla ilgili anlatılanlar karşısındaki duyarsızlığına başkişinin hayran kalması
- Ruh çağırma seansı sırasında, karşı damdaki bir leyleğin vurulmuş gibi aniden düştüğünü gören Sevim'in düşüp bayılması
- Sevim ayıldıktan sonra devam eden seansta, başkişinin elinden düşen bir sıva parçasının Sevim'in ayaklarına değmesiyle tekrar bayılması ve seansın bozulması
- Bursa'da Sevim'in iyileşmemesi üzerine başkişi ve Mükerrerem'in onu alarak Hastabakıcısı ile birlikte İstanbul'a getirmeleri
- İstanbul'daki evde Sevim'in daha da fenalaşması üzerine Doktor Hasan'ın muayeneye gelmesi
- Sevim'in başka doktorlar tarafından muayene edilmesi ve konsültasyon sonucu menenjit tüberküloz olduğuna karar verilmesi
- Sevim'in hastalığı sırasında Mükerrerem, Raşit ve Doktor Hasan'ın başkişiye destek vermek amacıyla onun evinde kalmaları
- Doktor Hasan'ın Sevim'in menenjit tüberküloz olmadığından şüphelenmesi ve diğer doktorlardan birinin de bunu onaylaması
- Sevim'in ölüm tehlikesini atlattması şerefine başkişi, Mükerrerem, Raşit ve Doktor Hasan'ın kendilerine içki ziyafeti çektikleri sırada Sevim'in diğer akrabalarından olan Pervin ve ailesinin gelip bu manzara ile karşılaşmaları
- Başkişinin zamanda geriye dönerek sürgün öncesi Pervin'le bir zamanlar evlenmek üzere olduğu günleri hatırlaması
- Pervin'in Sevim'e iyi bakılmadığını iddia ederek bir hastaneye göndermek istemesi ve başkişinin bunu reddetmesi
- Pervin'in Sevim'in bakımı ve başkişinin evini toparlamak üzere Gülşen Kalfa'yı orada bırakması
- Başkişinin evindeki ihtiyarların sayısının artması ile kargaşanın da artması ve Asude Bacı ile Gülşen Kalfa arasında kavga çıkması
- Sevim'in hastalığına fiziksel bir teşhis koyulmadığını gören başkişi ve arkadaşlarının sinir hastalıkları uzmanlarına müracaat etmeleri

- Sinir hastalıkları uzmanının da Sevim'in hastalığına belirli bir teşhis koyamaması ve Sevim'in hastalığı ile baş başa kalması

Üçüncü Bölüm

- Sevim'in hastalığı sırasında gelen güz mevsimi ile romantikleşen Mükerrerem'in bir miras davası için Aydın'a gitmesi
- Mükerrerem'in gidişi ile büyük bir boşluğa düşen başkişinin yaşlılık psikozu içine girmesi
- Yaklaşan kış aylarında, Sevim'in hastalığı ile bunalan başkişinin dışarıda güzel bir gece geçirme planı yapması
- Başkişinin lokanta, sinema ve barlarda geçirdiği bir gece Turgut'la karşılaşması ve Turgut'un Sevim'in hastalığını duyunca onu görmek istemesi
- Başkişinin Sevim'i Turgut'a göstermeden önce süslemesi ve Sevim'in hastalığı sırasında Turgut'un adını sayıkladığı yalanını söylemesi
- Pervin ve akrabalarından olan Hacı Yenge'nin başkişinin evine gelerek Sevim'in hastalığının Mayangalar'a tütsü yaktırırlarak geçeceğini söylemesi
- Başkişinin çocukluğunda güzelliğine hayran olduğu Hacı Yenge ile ilgili anıları hatırlaması
- Sevim'in Mayangalar'a gitmesini istemeyen başkişinin onun söylediği tuhaf sözler ve davranışları karşısında çaresiz kalarak onu Mayangalar'a götürmesi
- Mayangalar'ın yaptıkları tören sonrası Sevim'in iyileşmesi ve Turgut ile evlenmeye karar vermesi
- Pervin ve Asude Bacı'nın başkişiyi ziyarete geldikleri bir gün Asude Bacı'nın "Bamedune" masalını anlatması
- Başkişinin "Bamedune" masalındaki tekerlemenin Sevim'in hastalığı sırasında tekrarladığı tuhaf sözler olduğunu fark etmesi
- Sevim'in iyileşmesi sonucu başkişinin "gökyüzü" masalına olan inancının değişmesi

2.1.12.4.Zaman

Gökyüzü romanının vaka zamanı, Meşrutiyet öncesinden başlayarak Cumhuriyet sonrasına kadar uzanır. Romanın merkezinde yer alan kahraman-anlatıcı konumundaki başkişinin ilk gençlik yıllarından altmış yaşına kadar olan yaşamsal süreci, andan geçmişe dönülerek aktarılır.

Romanın giriş cümlesindeki zaman ibaresi vaka zamanının başlangıcını verir. Bu belirteç öyküleme zamanını da içinde barındırır: “1931 yazının ilk haftasındaydı.” (s.5)

Romanın ana vakası geçmişe dönük yapısıyla birlikte ilerler ve roman zamanı, 8 yıllık bir süreci kapsar. Romanın son bölümünde ise vaka zamanının sınırı “Mayıs 1939...” (s.230) şeklinde belirlenir. Romanın asıl vakasının 1931-1939 yıllarında geçtiğini belirleyen bu zaman tespitinin ardından anlatıcı, zamanın geçmiş ve şimdiki boyutları arasındaki mesafesinin insan ömrü üzerindeki kaçınılmaz tahakkümü üzerinde durur.

Geçmiş ve anın aynı düzlemde işlendiği romanda vaka anlatımı da buna uygun olarak akronik bir karakterde sunulur. Kahraman-anlatıcı, altmış yaşlarında bir kişi olarak okur karşısına çıkmasına rağmen yaşlılık psikozu ve endişesi içinde zamanın insanı yutan, kendine dönüştüren ve sonra yok eden bir olgu olduğu düşüncesindedir.

Roman başkişisinin çocukluk yıllarındaki anılarını özele indirgeyerek anlattığı bölümlerde, romanın içindeki vaka zamanında geriye dönüşler görülür. Başkişinin sütkardeşi Raşit’i emekli olduktan sonra ziyaret ettiği andan sonra zaman, an ve geçmiş halinde iki yönlü olarak ilerler. Özellikle ilk bölümün Romen rakamlarıyla başlıklandırılmış III ve IX. bölümleri arasında başkişinin geçmişten ana kadar uzanan yaşamı özetleme tekniği ile birinci şahsın ağzından aktarılır.

“Raşit çocuk askere gittiği zaman ben, tıbbiye talebesi idim.” (s.11) biçiminde başlayan geçmişe yolculuk başkişinin daha da gerilere giderek çocukluk yıllarında ailesine ait bazı ayrıntıları aktarmasına da vesile olur:

“Babam, ben sekiz yaşında iken ölmüştü. Annemi ise hiç tanımam.

Ben amcamın Kıztaşı’ndaki konağında büyüdüm.” (s.13)

Başkişinin aile şefkatinden mahrum bir çocukluk geçirdiği belirtilmesine rağmen bu ayrıntı üzerinde fazla durulmaz. Başkişi yaşamında kendince önemli gördüğü olayları

yeniden nakletmeye devam eder. Özellikle sürgün olarak Trablus'a gönderildiği ve oradan Paris'e kaçtığı yıllar yine zamanda geriye dönülerek aktarılır:

“Trablus'ta dört sene kaldım. İlk seneki halimi ne siz sorun, ne ben söyleyeyim (...) Bereket versin Avrupa'ya nasıl kaçılacağını daha evvel uzun uzadıya düşünmüştüm. (...) İki gün sonra hürriyet kahramanı, bir tetkik seyahatinden dönen üç İsviçreli mühendisle vapura biniyordu.” (s.13-20)

Başışinin İstanbul dışında geçirdiği sürgün yılları ve Paris'e kaçışını sonlandırıp İstanbul'a dönmesini sağlayan olay ise Meşrutiyet'in ilan edilmesidir. Meşrutiyet'in ilanı ile sürgünlerin geri döndüğü İstanbul, başkışı için de dönülmesi kaçınılmaz bir mekân olur: *“Nihayet meşrutiyet... On bir yıl kadar ayrıldıktan sonra memlekete dönüş...”* (s.24) Başkışinin sürgün yıllarında geçirdiği zaman dilimi de böylelikle ifşa edilir.

Başkışinin geçmişe dönük yaşamını özetleyen anılardan şimdiye dönmesi ile birlikte romanın kurgusu da değişir. Raşit'i ziyaret dönüşü yürürken daldığı anıların içinden gerçek zamana doğru adımlar atar. Andan geçmişe, geçmişten tekrar ana doğru atılan bu adımlarla romanın zaman kurgusu şekillenmiş olur:

“Unkapanı köprüsü kapalı olduğu için bir sandala binmişim. (...) Şimdi Sevim'i düşünmek bana bu sandalın, arkama kaykılarak enseme dayadığım yastığı kadar dinlendirici geliyordu. Böyle olmakla beraber sandaldan Karaköy köprüsüne çıktığım zaman bütün o eski yerleri ve zamanları başımdan ziyade ayaklarımla dolaşmış gibi yorgundum.” (s.40-41)

Başkışinin geçmişe dönük hatırlamaları ile zamanın psikolojik boyutu ön plana çıkar. Geçmiş ile an arasındaki mesafeyi andaki psikolojisi ile algılayan başkışı, anıların yarattığı yıpratıcılıktan şimdinin dingin zamanına kaçır.

Romanın vaka zamanı, başkışinin geçmişi ile ilgili verdiği özet bilgilerin ardından ileriye dönük biçimde ilerler. Zaman olgusu romanda başkışinin yaşamıyla özdeşleştirilerek psikolojik bir boyuta taşınır. Başkışinin yaşlılık psikozu içinde girdiği bunalımlı süreç, zaman-mekan birlikteliği ile sunulur:

“Tabiatıta hiçbir şeyin sonbaharı insanınki kadar zengin ve parlak olmuyor. Sonbahar meraklısı şairler bilmem neden onu “Kuytu ormanlar, ıssız dereler nâş'-i evrak ile dolu” laflarda aramaya giderler de insanların yüzünü seyretmeyi akıl etmezler.” (s.180)

İnsan ile zaman arasındaki kaçınılmaz ilişkinin trajik boyutu, başkişinin yaşlılık dönemindeki duygularının aktarımı ile birlikte açığa çıkarılır. Gökyüzü romanında zamanın insan üzerindeki ezici hâkimiyetinin tabiattakinden daha realist olduğu gerçeği dikkat çeker.

Romanda zamanın psikolojik boyutu, kozmik düzenin insan yaşamı üzerindeki derin ve içsel görünümünü etkileyen biçiminde de ele alınır. Özellikle gece ile gündüz arasındaki ruh halinin farkı üzerinde duran başkişi, bireysel algıların zamansal izdüşümüne göndermede bulunur:

“Gece oldu mu koyunlar gibi bir baş başa verme ihtiyacıdır başlıyor. Geceleri gündüzden ne kadar başkayız, yağmurlu gecede, açık gecede, aylı gecede, aysız gecede, umduğumuz, sevdiğimiz, yorgun, sarhoş yahut hasta olduğumuz, yakınlarımızdan birini kaybettiğimiz gecelerde ne kadar başka başka insanlarız...” (s.73)

Zamanın gece ile gündüz arasındaki bireysel etkisi, tarihsel süreç ile paralellik gösterir. Geçmişteki zaman algısı ve zamanı yaşama biçimi ile andaki zamanı yaşama biçimi de romanda farklılık gösterir. Cumhuriyet yılları öncesindeki zaman kavramının belirlendiği alaturka saat ile Cumhuriyet sonrası kullanılan alafranga saatin bir arada kullanılışı da romandaki zamanın psikolojik boyutunu belirler.

“Bu alaturka saat, beni birdenbire çocukluğuma götürdü. Hayalimde birdenbire zaman ölçüsü değişti, gece; uzadı, derinleşti: otuz yıl evvelin akşam ezanıyla başlayan zifiri karanlık, sessiz ve vahşi gecelerden biri oldu. Alaturka iki, hakikaten gecenin ne geç bir saati idi... Bir kupkuru kelimenin insanda bu kadar büyük değişiklikler yapmasına şaşmamak mümkün mü?” (s.82)

“Mükerrer’deki o ürkütücü yabancılik meğer sırf o saate ve havaya mahsus takma bir ruh ve suratmış. O, saatini tekrar alaturkadan alafrangaya çevirmiş.” (s.98)

Alaturka ile alafranga saat arasındaki fark zamanın bireysel algısını göstermesi açısından önemlidir. Bu açıdan zaman, göreceli olarak değişen ve niteliksel olanı ifade eden bir olgu olarak karşımıza çıkar.

Gökyüzü romanında vaka zamanı, Meşrutiyet öncesinden Cumhuriyet sonrasına kadar geniş bir süreci içermektedir. Bu nedenle romanın vakası içinde sosyal zaman unsurları da yer alır. Başkişinin yaşamını biçimlendiren Abdülhamit dönemindeki sürgün hayatı ve 2. Meşrutiyet dönemi, sosyal zaman unsurlarının başında gelir. Sosyal

zaman, bireysel zamanın önüne geçmemekle beraber başkişinin ve çevresindekilerin yaşamını etkileyen/yönlendiren bir unsur olarak görülmektedir. Örneğin başkişinin meşrutiyet dönemi öncesi yaptığı konuşmalar ve okuduğu kitapların kenarlarına aldığı notlar sonucu Trablus'a sürgüne gönderildiği yıllar ve meşrutiyetin ilanı ile İstanbul'a dönmesi, sosyal zaman unsurları olarak göze çarpar.

2.1.12.5. Mekân

2.1.12.5. 1.Çevresel Mekân:

Gökyüzü romanında fiziksel mekân İstanbul ve Bursa'dır. Üç bölümden oluşan romanın birinci ve üçüncü bölümleri tamamen İstanbul'da, İkinci bölümün bir kısmı Bursa'da bir kısmı da İstanbul'da geçmektedir. Romanda genel itibariyle iç mekân kullanımı dikkati çeker.

Başkişinin sütkardeşi Raşit'in Fatih Çarşamba'sındaki evinden Unkapanı civarındaki kendi evine dönüşü sırasında, İstanbul'un belirli mekânları tasvir edilir. Romanın ikinci kısmında ise Bursa ilinin belirli mekânları tanıtılır.

2.1.12.5. 2.Olgusal Mekânlar:

2.1.12.5. 2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Romanın temel izleği durumundaki inançsızlık olgusu ve başkişi ile etrafındaki şahısların yaşama karşı duruş biçimleri, mekân kullanımını derinden etkiler. İnanç ve inançsızlık ikilemi arasında kalan bireylerin "gökyüzü"nden yardım bekledikleri durumlarda mekân karanlık ve sıkıcı bir biçime bürünür.

İnsan ve mekân arasındaki karşılıklı ve kaçınılmaz ilişki "Gökyüzü" romanında iki yönlü olarak işlenir. Başkişinin yaşlılık psikolojisi içerisine düştüğü anlarda özellikle daralan mekân, İstanbul sokaklarında yürürken ruhsal dünyasını da karanlık noktalara çeker. Elbette romanın başlangıcında başkişi, emekliye ayrılan sütkardeşinin evindeki hüznü paylaştığı anda mekân, içinde bulunulan duruma uygun olarak kapalı/dar biçimde yansıtılır:

“Dışarıda daha bir parça güneş vardı. Evdeki karanlığın, basık tavanlardan, kafesli dar pencerelerden, belki biraz da Raşit çocuğun tekaütlüğünden ileri geldiğini o zaman fark ettim.” (s.8)

Mekân, insanın içinde bulunduğu coğrafi konum olmaktan öte bir şeydir. İnsanın içsel anlamdaki duyarlılığını kendine dönüştüren mekân, insan ile aynı paralelde genişler ya da daralır. İşte yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi başkişinin havanın karadığını zannederek sütkardeşinin evinden kalktığı anda, aslında *“Evdeki karanlığın, basık tavanlardan, kafesli dar pencereler”(den)* öte Raşit’in emeklilik hüznünün olduğunu düşünmesi bunun göstergesidir.

Gökyüzü romanında genel anlamda mekân dar/kapalı özellikte kullanılır. İnançsızlık buhranı içindeki bireylerin zamanın kendi hükmünü sürmesi karşısındaki çaresizliği, onları yaşadıkları mekân içinde huzursuz eder. Bu anlamda mekân, *“kökten değişimin ve beklenmedik yazgı dönüşümünün gerçekleştiği, kararların verildiği, yasak çizginin ötesine geçildiği, kişinin yenilendiği veya öldüğü “nokta” anlamına bürünür.”* (Bakhtin, 2001:302) Bu dönüşümün ve yenileşmenin sebep olduğu huzursuzluk, özellikle Bursa’da ruh çağırma sırasında zirveye ulaşır:

“Doğrusunu söylemek lazım gelire ben, sarnıca eğilirken gizli bir kuvvetin beni birdenbire içeri çekmesinden korkuyormuş gibi ellerimle taşları tutuyor, sırtımda soğuk bir ürperme hissediyordum. Burası kuyu gibi derin ve karanlık görünen bir yerd. Ben, geri çekildikten sonra Sevim yaklaştı. Korkmadan buraya bakmak o zavallı için de bir namus borcu olmuştu.(...) Bu arada ufak bir kerpiç parçası mı düşürdük nedir; suyun yüzünde belli belirsiz bir kıml dama oldu. (...) Sevim’in vücudu hafif bir sarsıntıyla geriye fırladı.” (s.90-91)

Ruh çağırma seansına katılan iki inançsız kişinin vehimleri mekâna da yansır. Ruh çağırma seansına katıldıkları bahçedeki sarnıç ağacının kovuğu; *“kuyu gibi derin ve karanlık”* tasvir edilirken bu mekanın başkişi ve yanındaki Sevim’in içerisinde yarattığı korku da mekan-insan etkileşimi çerçevesinde sunulur.

Sevim’in korku-suzluk iddiası içinde girdiği mekân, korku dolu anlar yaşamasına neden olur. Mekânın insanı kuşatan özelliği, başkişi ve Sevim’in ruh dünyasını daraltır.

Sevim’in hastalığı ile başlayan süreçte başkişi ve yakın arkadaşı Mükerrerem için yaşanan mekân bunaltıcıdır. Sevim’i bir otel odasında tedavi ettirmeye başlayan kahramanlar için bu oda artık yaşam ile ölümün kesiştiği bir nokta gibi olur.

“*Kimsesiz bir insan gibi otel odasına*”(s.103) bırakılan Sevim terk edilmiş gibi algılanır. Zira oteller kimsesi olmayanların uğrak yerleridir. Sevim’in Bursa’daki otel odasında hastalığının geçmediğini fark eden başkişi, onu İstanbul’a götürür. Daralan mekânın bir anlık genişlemeye uğradığı bu andan sonra yine başkişinin evinde iyileşmeyen hasta psikolojisi, mekânı kendi ekseninde daraltacaktır. Başkişi, Sevim’in hastalığı süresince kendi evinde rahatsızlık hisseder. Bu rahatsızlık, başkişinin yaşadığı mekâna da siner.

Başkişinin yaşadığı evi bir anda hastane koğuşuna çeviren Sevim’in hastalığı ve huzursuz ortam, kahramanların davranışlarına da yansır. Özellikle bir grup yaşlı tarafından evi adeta istilaya uğrayan başkişi, kendi içindeki yaşlılık ve ölüm korkusunu yakından duyumsayarak kaçış ve karamsarlık psikolojisi içine girer. Bu durumdan kurtulmak için kendince bir gece geçirmeyi planlayan başkişi başarısız bir deneyim geçirir. Bunalımın son haddine vardığı bir gece kendini dışarı atarak önce bir lokanta ve sinemaya ardından da iki ayrı bara gider. Bu gidilen mekânların hiç birinde hayal ettiği huzuru ve tadı bulamaz. Üstelik kendini daha da sıkılmış bir halde bulur. Başkişi, birinci bardan çıkıp eve gitmeyi düşünmesine rağmen kaçış duygusunun tahakkümü altında kendini başka bir bara atar. İkinci bara girmeden önce eve gitmek ile gitmemek arasındaki tereddüt yaşar:

“*Birdenbire gözümün önüne sönük sobanın yanındaki delik deşik kaplan postu, hasta odasının aralık kapısından görülen evhamla dolu mavi ışık geliyor. Siste yolunu kaybetmiş bir gemi gibi sokağın ortasında duruyorum. Gazeteler ara sıra bazı kimselerin Arnavutköy akıntısında yahut şimendifer altında öldüklerini yazıyorlar; fakat sebebini söylemiyorlar.*” (s.190-191)

Sevim’in hastalığından kaçarak sığındığı mekanlarda aradığı huzuru bulamayan başkişi evine geri dönerken zihninde canlanan “*sönük soba*” ve “*delik deşik kaplan postu*” imgeleriyle kendini bütünleştirir. “*Siste yolunu kaybetmiş bir gemi*” gibi ne yapacağını bilmeden hastalık ve yaşlılık bunalımı içerisinde kıvranan başkişi, maddi dünyanın realitesine sığındığı yıllardaki cesaretinden uzaklaşmış, büsbütün tedirgin bir kimliğe bürünmüştür. İçine düştüğü durum karşısında bocalarken, böylelikle mekânın boğucu ve yutucu özelliğini ruhsal anlamda bir çöküntü biçiminde duyumsar.

2.1.12.5. 2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Genel anlamda kapalı ve dar mekânların kullanıldığı Gökyüzü romanında, başkişinin evlatlık edindiği Sevim ve en yakın arkadaşı Mükerrerem ile geçirdiği vakitlerin büyük bir kısmı ona mutluluk verir. Yıllarca yalnız yaşayan başkişinin yaşamını renklendiren Sevim'in hastalık dönemleri haricinde başkişinin yanında bulunduğu anlarda mekân genişlik kazanır.

Romanda, Sevim'in hastalık sürecinde sürekli olarak daralan mekân, onun iyileşme işaretleri gösterdiği anlarda yerini büyük bir ferahlığa bırakır. Mekânın asıl genişlemesi ise romanın sonunda Sevim'in Mayangalar'a tütsü yaktırdıktan sonra tamamen iyileşmesi ile gerçekleşir. Sevim, düzeldikten sonra Turgut ile birlikte İstanbul'u gezer ve onun evlilik teklifini düşünmeden kabul eder. Mekânın insanla birlikte değiştiği şüphesiz bir gerçektir. Sevim'in yaşadığı rahatsızlık sonrası yaşama karşı duruşunun farklılaşması çevresindeki mekânı algılayış biçimini de değiştirir. Başkişinin yaşama karşı tavrını etkilediği Sevim, hastalık sonrasında tamamen farklı bir kimliğe bürünerek mekânı kendi çevresinde kurguladığı bir dış dünya biçiminde algılar.

“Büyük yeraltı yıkıntıları nasıl tek bir gecede toprağın yüzünü değiştirirse hastalık da Sevim'i öyle değiştirmiş, bir insanda on, on beş senelik tabî bir yaşamının meydana getireceği değişiklikleri birkaç ayda yaparak onu hayatın bir devrinden başka bir devrine götürmüştü.” (s.233)

Sevim, hastalık sonrası geçmişi tamamen unutarak farklı bir yaşam biçimini benimserken başkişi, onun bu halinden memnun olmakla birlikte kendi yalnızlığına üzülecektir. Fakat evlatlık olarak aldığı kızı adına yaşamın güzel yüzünü görmesi onu sevindiren ve içinde bulunduğu mekânı genişleten unsur olacaktır.

2.1.12.6. Şahıs Kadrosu

2.1.12.6. 1.Başkişi

Kahraman-anlatıcının ağzından aktarılan romanda başkişi, adı verilmeyen altmış yaşlarında bir erkektir. Belirli bir mesleğe sahip olmayan ve amcasının yanında büyüyen başkişi, kendi ağzından anlattığı olaylar dizisi içinde adını belirtmez. Romanın ilk bölümünde sütkardeşi Raşit'in emekliliğini hayırlı etmek üzere ziyaretine gittiği andan itibaren geçmişe doğru yolculuk yapar ve geçmişi hakkında ilk bilgileri vermeye başlar:

“Raşit çocuk askere gittiği zaman ben, Tıbbiye talebesi idim. (...) Babam, ben sekiz yaşında iken ölmüştü. Annemi ise hiç tanımam. Ben, amcamın Kıztaşı’ndaki konağında büyüdüm. Amcam, güngörmüş bir adamdı. Vaktiyle Abdülaziz’e mabeyincilik etmiş, sonra birkaç sene Mamüretülâziz valiliğinde bulunmuştu.”
(s.11-12)

Babasız ve annesiz geçen bir çocukluğa rağmen maddi bakımdan sıkıntı çekmeyen başkişi; siyasetle uğraşmış, Trablus’a sürgün edilmiş, Paris’te bir müddet kendini geliştirmek için çabalamıştır. Başkişinin en belirgin özelliği ateist olmasıdır. Romanın da temel izleğini oluşturan bu inançsızlık, başkişinin yaşam karşısındaki duruşunu belirler. Paris’te kaldığı dönemlerde özellikle Fransa’yı örnek alan başkişi, ülkesindeki din politikasını da eleştirmektedir:

“Ben dinsizdim. “Neler Yapmalıyız”ı yazarken model olarak yalnız laik Fransa’yı model alıyordum. Peygamber bandırasını açarak memlekete girmeyi, hükümet kuvvetinin yarıda fazlasını gene Şeyhislâm’ın eline bırakmayı, eskisi gibi hacısına, hocasına ayrı ayrı kavuk sallamayı doğru bulmuyordum. Hatta bunu halka karşı samimiyetsizlik, bir aldatma sayıyordum.” (s.23)

Başkişi, inandığı değerleri savunurken samimiyetinden ödün vermez. Paris’te kaldığı yılların ardından ülkesine dönme zamanı geldiğinde de bu samimiyet ile hareket eder.

Kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi, çevresinde gelişme gösteren olayları kendi bakış açısından sınırlı bir biçimde sunar. Pozitivist bir dünya görüşüne sahip olan başkişi, gençliğinden itibaren belirli bir konuda uzmanlık sağlayamamış her dalda bir şeyler öğrenmeye çalışmıştır. Tıp fakültesini yarıda bırakan, kimya, fotoğraf ve tarihle amatör olarak ilgilenen, felsefe, estetik ve sosyoloji üzerine kitaplar okuyan başkişinin Paris dönüşü, önce bir gazetede çalışmış sonra da kısa bir süre mutasarrıflık deneyimi olmuştur. Bütün bu süre sonunda başkişi, kendi durumunun vahametini de anlamış olur.

Çok fazla konuda bilgi edinmek isteyen insanın herhangi bir konuda uzmanlaşamaması, başkişi tarafından kendine ve kendi çağının aydınına dönük bir eleştiri olarak aktarılır. Özellikle Darülfünundaki akranlarının da aynı sıkıntıda oldukları “dönemin aydın profilini” göstermesi bakımından önem taşır. *“Anlatıcının kişisel tarihi, ‘büyük anlatı’ların cazibesine kapılan ve kendi gerçekliğini kaybeden Türkiyeli aydının fotoğrafının negatifidir. Bu negatif, ancak ışığa tutulduğunda seçilebilen bir gölge hayatı belirtir. İnsanlığın kurtuluşu projesini bir misyon olarak üstlenen aydın, kendisini nesnelleştiremediği için, sonunda kendi hayali ve soyut*

ben'inden başka bir şey olmayan boşluğa çıkar.” (Altuğ 2005: 114) Bu boşluk, ideallerini sınırlamayan kahramanların geleceğe taşıdıkları umutları bilinçsiz bir şekilde tüketmelerinden de kaynaklanır. Genel anlamda Osmanlı'nın son dönem aydın profilinin özelliklerini taşıyan başkişi, onların çektiği inançsızlık buhranını da yakından hisseder.

Başkişinin içinde bulunduğu inançsızlık, basit ve kısa süreli olarak değerlendirilmez. Kendini bildiğinden beri dini inançları reddeden başkişinin akılcılığı, ruhi dünyasının önüne geçmiş sayılmaz. İnançsızlığı sadece kör bir bakış açısı ile benimsemeyen başkişinin, kendi iç dünyasındaki derinliği arkadaşı Mükerrerem dile getirir:

“Bu adam, gökyüzüne karşı bayrak açmış bir kızıl dinsizdir... Ruh diye bir şey tanımıyor. Onun için karaciğerin safra, ağızdaki bezlerin tükürük salması kabilinden, beyin de durmadan fikir yapan ve çıkaran bir makinedir... Fakat tuhaf değil mi ki bu maneviyat namına hiçbir şey kabul etmeyen adamın, içine en küçük bir şey düştüğü zaman kuyu gibi, mağara gibi derin sesler veren bir iç dünyası var... Herhalde bu karışık insandan daha ziyade korkmak lâzım gelir...”(s.75)

Başkişi, pozitivist düşüncüyü kendine ilke edinmiş olmakla birlikte özellikle devrin aydınlarında sıkça görülen oportünizmden sıyrılmış bir kişilik yapısına sahiptir. İnanıldığı değerleri samimiyetle savunmasına rağmen yaşamını yeniden sorgulaması, “yaşlılık psikoza” içerisine girdiği bir dönem ile birlikte başlar.

Roman boyunca akılcı, dingin, kendi halinde bir karakter görünümünde karşımıza çıkan başkişi, kendi yaşam değerlerini yeniden sorgulamanın ve inanç-sızlık olgusunun sonunun nereye gideceğini düşünmeye başlar. Mükerrerem'in de yerinde tespitleriyle inanç ve yaşlılık arasındaki geçiştirilemez bağ, başkişinin de beynindeki düşünceleri istila eder.

Yaşlılık sürecini birdenbire algılayan ve içinde bulunduğu zamana nasıl büyük bir süratle geldiğini fark eden başkişi, inandığı değerlere sığınamamanın çaresizliğini de ruhunda barındırır. Özellikle yalnız geçen yılların büyük bir hengâme içerisindeyken unutulduğu ve birdenbire bedeninin yorgun düştüğü anlarda terk edildiği gerçeğiyle yüzleşen başkişinin imdadına son zamanlarda evlatlık edindiği Sevim yetişir. Yaşlılık psikoza içine giren başkişi, Sevim'in hastalığı sırasında yalnızlığını ve içindeki inanma ihtiyacını derinden duyumsamaya başlamıştır. *“İçgüdüsel doğasından kopması insanı*

kaçınılmaz olarak bilinç ile bilinç dışı, ruh ile doğa, bilgi ile inanç arasında çelişkiye sokar” (Jung,1999:102). Başkişi de pozitivizmin öğretilerinin yaşlılık döneminde yetersiz kalmasıyla içgüdüsel anlamda bir inanma ihtiyacı içine girmiş ve kendini tam anlamıyla tatmin edememesi neticesinde bilgi ile inanç arasında sıkışıp kalmıştır.

Romanın başlangıcından itibaren akılcı kişiliğiyle ön plana çıkan başkişi, Sevim’in hastalığı süresince bu kişilik özelliğini de yavaş yavaş yitirir. Sevim’in bir ruh çağırma seansı sırasında hastalanması onun içindeki boşluğun yerini vehim ve tereddütlerle doldurmaya başlar. Bununla birlikte fiziksel çöküntü içerisine giren başkişi daha önceleri yaşını göstermemesinin gurunu yaşarken Sevim’in hastalığı sonrası aynaya baktığında farklı bir görünümle karşılaşır. Başkişinin fiziksel anlamdaki bu çöküntüsü, aslında Sevim’in hastalığıyla birlikte hızlanan yalnızlık ve yaşlılık psikozunun bedensel yansımasıdır. Ruhsal anlamda kendine birçok şeyi dert edinmeden yaşayan başkişi için zamanın ezici ve yıpratıcı üstünlüğü bir çaresizlik durumu ortaya çıkarmıştır.

Başkişinin ateist çizgideki yaşamı, yaşlılık ve Sevim’in hastalığı sırasında ruhların parmağı olabileceği şüphesi ile birlikte değişime uğrar. Bu değişim, temelde köklü bir biçimde olmamasına rağmen başkişinin içindeki inanma ihtiyacını körükleyecek, onu “gökyüzü” masallarına karşı daha duyarlı hale getirmeye yetecektir.

2.1.12.6.2. Norm Karakterler

Gökyüzü romanında, başkişinin yaşamında önemli yere sahip olan ve onun kendini bütünlemesini sağlayan iki önemli norm karakter vardır. Bunların ilki onu yıllar süren yalnızlığı içinde bir aile şefkati ile buluşturan Sevim’dir. Başkişinin büyük halasının torunu olan Sevim, küçük yaşta ailesini kaybetmiş ve Amerikan Kolejinde yatılı olarak okuyan bir genç kızdır.

Sevim’in geçmişi ile ilgili sınırlı bilgiler verilmesine karşın başkişi ile onu birleştiren en önemli unsur kimsesizlikleri olur. Kendi geçmişini ve yalnızlığını bu küçük kızda bulan başkişi, Sevim’i evlatlık edinerek geçmişinde yaşayamadığı duyguları ona aktarmak ister. Hall, bu durumda olan bireylerin amaçlarını şu şekilde açıklar: *“Kişi, simgelenmiş bir nesneyi kaybettiği veya ona sahip olamadığı zamanlarda, bunu, kendisini bu nesneye benzeterek geri almaya veya güvence altında tutmaya yeltenir”*(Hall,1999: 92). Sevim, bu nedenle roman başkişinin geçmişe dönük buruk

yalnızlığını bütünleyen, onun anne-baba şefkatinden uzak çocukluğunu unutturan bir simge değer olarak da önemli bir noktada yer alır.

Kadın karakterler daima ilk bakışta güzel olmadıkları halde dikkatle bakılınca mutlaka sevimli, sempatik ve güzel bir hale bürünür. Sevim de başkişi tarafından buna uygun biçimde tanıtılır:

“Konuşmaya başladığı zaman çenesi sonsuz bir sevimlikle sivrilir; dişlerinin duru sedef akisleriyle pırıldayarak meydana çıkması bir saniye evvel iki ince gölge olan dudaklarını nar çiçeği gibi renklendirir... Gözler de öyle. Durgun zamanlarında donuk ve bulanık sarı zannettiğiniz gözlerinin yeşile çalar bir rengi olduğunu görürsünüz.” (s.51)

Kahraman-anlatıcı tarafından biraz da yanlı bir tutumla bu biçimde aktarılan Sevim, onunla düşünsel anlamda da yakınlık kurar. Amerikan koleji mezunu olan Sevim de başkişi gibi ateisttir. Mektep yıllarında Amerikalı öğretmenleriyle cennet-cehennem hakkında tartışan bu delişmen kız, başkişinin çıraklığını yapmakla övünür ve sürekli olarak başkişinin arkadaşı Mükerrerem ile bu konularda tartışır.

Romanda başkişinin yaşlılık günlerinde onu neredeyse hiç yalnız bırakmayan dostu Mükerrerem de norm karakterdir. Mükerrerem, ispiirtizma masalları ve ruh çağırma seanslarına olan inançları ile başkişinin inanma ihtiyacını bir anlamda telafi eder. Başkişi, Mükerrerem’i henüz küçük bir çocuk iken tanımasına rağmen aradaki yaş farkını bir kenara bırakarak onunla yakın bir dostluk kurmuştur. Mükerrerem ile başkişi Trablus’ta iken tanışmışlardır. Trablus’ta Mükerrerem’e hesap ve Fransızca dersleri öğreten bir öğretmen iken şimdi onun can yoldaşıdır.

Mükerrerem de başkişi gibi belirli bir mesleği olmayan, her işle az çok uğraşmış biridir:

“Gene benim gibi o da her boyadan boyanmıştır. Mülkiye mektebinden sonra Beyrut ve Aydın vilayetlerinde birer sene maiyet memurluğu, sekiz on ay muhalif gazetecilik, arkasından Sinop’ta bir sene sürgün... Bu, birinci kısım... İkinci kısım politikaya tövbe, su mühendisliği tahsili için Belçika’ya hareket...” (s.45)

İspirtizma işleriyle uğraşmasına karşılık Mükerrerem de ateisttir. Fakat başkişinin tespitiyle o ispiirtizma yoluyla kendisini başka türlü bir mistisizme kaptırmıştır. Bir dönem gençliğinin inanç buhranı içindeki kıvranırları onları farklı noktalara iter. Mükerrerem de onlardan biridir. Bu nedenle o “gökyüzü”nün zannedildiği kadar boş

olmadığı gerçeğine inanarak içindeki vehimlerle mücadele eden bir karakter niteliğini taşır.

Aynı zamanda Mükerrerem, başkişinin içindeki büyük ve derin ruh sükûnetinin ardındaki şüphe ve tereddüt isyanlarını ifşa etmekle görevli bir karakterdir. Mükerrerem ile konuştuğu anlardan büyük haz alan, onun çılgınca ve karşı konulamaz ruh çağırma ve ispiirtizma masallarını keyifle dinleyen başkişi, içindeki “bir şeylere inanma” güdüsünü böylelikle tatmin eder:

“Mükerrerem’le bir arada geçirdiğimiz geceler en tatlı gecelerimizdir. Bunlara ben, alay olsun diye “Gökyüzü geceleri” adını veririm. Birkaç saat akı, mantığı bir yana atıp Mükerrerem’in masallarına kendimizi kaptırdığımız, onun akın ruhları arasında yaşadığımız için hakikaten de böyledir.” (s.58)

Mükerrerem, başkişinin yaşayamadığı duyguların eksikliğini gideren/tamamlayan özelliği ile de dikkat çeker. Mükerrerem’in başkişi ile benzeşen yönlerinin yanı sıra ondan farklı olarak şiir ile uğraştığı da belirtilir. Özellikle sonbahar aylarında yarası kanayan Mükerrerem bu zamanlarda hüznü bir tavır takınır.

Romanın genelinde başkişinin yalnızlığını bir evlat olarak tamamlayan Sevim ile dostluğunu ve içindeki inanç buhranını tamamlayan Mükerrerem bütünleyici norm karakterlerdir.

2.1.12.6.3. Kart Karakterler

Roman boyunca belirli bir çizgide ilerleyen ve kişilik özelliklerini koruyan Turgut, Raşit, Pervin, Hasan Çukurçeşme, Gülşen Kalfa ve Asude Bacı kart karakterler grubunda yer alırlar.

Turgut, Sevim’i seven ve onunla evlenmek isteyen, fiziksel anlamda kusursuz fakat ruhsuz denebilecek genç bir bankacıdır. Romanın başlangıcında Sevim’e talip olan Turgut ile Sevim’i kıyaslayan anlatıcı, onun özelliklerini şu şekilde tasvir eder:

“Güzelliğe gelince, Turgut’ta boy bos, kelle kulak yerindedir. Bir atlet vücudu astragan gibi pırıl pırıl kıvırcık kara saçlı, güzel bir baş. (...) Herhangi bir artist heykeltıraş özene bezene yaptığı bir vücudun üstüne Turgut’un başını seve seve oturabilir. (...) Yalnız baktığı ve konuştuğu zaman bir parça bönleşir, mana ve ihtişamından az çok kaybeder.” (s.50-51)

Turgut, fiziksel güzelliğinin altındaki aşırı saflığını yitirmeden roman boyunca aynı düzlemde ilerler. Romanın son bölümünde Sevim onunla evlenmeye karar verdiğinde

bile değişen Turgut değil Sevim'dir. Çünkü Turgut karakter yapısı bakımından değişmez bir özelliktedir.

Başıkişinin sütkardeşi Raşit ise, yeni emekliye ayrılmış bir denizcidir. Ömrünün kırk yılını denizlerde geçiren Raşit altmış yaşındadır. Raşit, başkişinin sütannesi ve evlerinin hizmetçisinin oğludur. Bu nedenle aralarında çocukluk yıllarından gelen yakın bir arkadaşlık bağı vardır. Raşit başkişinin aksine bir mesleği olan ve bu meslek uğruna yıllarını harcamış biridir. Başkişi, onun bu nedenle hayata karşı bakışının kendisinden farklı bir noktada olduğunu vurgular:

“Raşit çocuk bana nispetle çok basit bir insan. (...) O hayatta muayyen bir iş gördüğüne kani. Senelerce memleketten memlekete yük ve insan taşımış... Bir çok fırtınalar görmüş, kazalara uğramış...” (s.10)

Tek tutkusu olan denizden ayrılınca adeta bir çocuk hüznüyle köşesine çekilen Raşit, başkişinin evinde kaldığı süre içinde evin en üst katında deniz gören terasta kalarak hasret giderir.

Başıkişinin hem akrabası hem de gençlik yıllarında evlenmek üzere olduğu Pervin de kart karakterlerdendir. Başkişinin içinde bulunduğu zor durumu kendi lehine çevirmek isteyen akraba grubunun reisi olarak tanıtılan Pervin'in asıl amacının yardım etmek mi yoksa başkişinin düştüğü kötü durumu dedikodu malzemesi yapmak mı olduğu belirsizdir.

Başıkişinin Paris dönüşünde henüz bekâr olan Pervin, kendi akranlarının aksine politikaya merak sarmış, gazetelerde ve dergilerde politika yazıları yazmıştır. Bir süre sonra da Büyük Muharebede vagon ticareti yapan bir iş adamı ile evlenmiştir. Pervin, başkişinin gözünde dedikoducu bir karakter olarak yansıtılmasına karşın romanın ilerleyen bölümlerinde Sevim'in hastalığına çare aramak için adeta çırpınan biri konumunda karşımıza çıkar.

Başıkişinin Gülhane yıllarından arkadaşı olan Hasan Çukurçeşme, belediye doktorluğu yapmaktadır. Gençliğinde idealist olan ve büyük yerlere geleceği zannedilen Hasan da başkişi gibi bir kenarda kalmıştır. Okulu bitirdikten sonra bir süre Arabistan'da, Büyük Muharebe'de İngilizlere esir düşerek Bombay'da üç yıl kalmıştır. Hasan Çukurçeşme de başkişi gibi ateisttir. Eski bir tanıdığın sıkıntılı zamanında yardımına geldiği için memnun olan Hasan, Sevim'in hastalığı boyunca başkişiyi yalnız bırakmayacak kadar vefalı davranır.

Başkişinin evinde yıllardır hizmetçilik yapan Gülşen Kalfa ve Pervinlerin evinde çalışan Âsude Bacı bir dönem Osmanlı hizmetçi modelini oluşturan karakterlerdir. İkisi de göçmen olan ve Türkçe'yi bozuk bir biçimde kullanan bu yaşlı kadınlar, efendilerinin hizmetlerini görmek için yaratılmakla birlikte yaşadıkları evlerde belli söz hakkını ellerinde bulunduran emektarlardır. Kendilerine özgü dünyaları olan bu kalfalar/hizmetçiler kendi içlerinde de rekabet halindedir.

2.1.12.6.4. Fon Karakterler

Gökyüzü romanında, sınırlı bir çevre ve buna bağlı olarak da sınırlı karakter kullanımı söz konusudur. Başkişinin yaşamındaki inançsızlık buhranı ve evlatlığı Sevim'in hastalığına odaklanan roman kurgusu içerisinde sadece ismen ya da anlık görünen fon karakterlerin başında başkişinin yanında yetiştiği amcası gelmektedir. Mamüretülaziz valiliği, Şura-yı Devlet azalığı yapmış amcanın ne ismi ne de varlığı roman boyunca kendini hissettirmez.

Başkişinin Trablus'a sürgün olarak gittiği yıllarda tanıdığı Halil ve Vahap, Paris'te tanıştığı Ahmet Rıza, Abdullah Cevdet ve Damat Mahmut Paşa başkişinin geçmişe dönük anlatımında birer hatıra olarak geçerler. İstanbul'a döndükten sonra tanıdığı Muhafız Cemal Bey'i de bu gruba dâhil etmek mümkündür.

Sevim'in okuldaki arkadaşları ve öğretmenleri, Raşit'in karısı Huriye Yenge, romanın ilk bölümünde isimleri geçen diğer şahıslar olarak dikkat çekerler.

Romanın ikinci bölümünde başkişi, Sevim ve Mükerrerem'in Bursa'ya ruh çağırma seansına katılmak üzere gidişleriyle mekân ile birlikte karakterler de değişir ve artar. Ruh çağırma seansının yapılacağı perili evin sahibi Bulgaristan göçmeni adam, babası ve diğer ev halkı ile bu eve ruh çağırma seansına katılmak üzere gelen fizik muallimi, emekli bir Miralay, elektrikçi dükkânı işleten eski bir şeyh ve Coşkun Yılmaz adında bir ilkmektep muallimi sadece bir bölümde görünen ve romanın kurgusunu tamamlayan figüratif karakterlerdir.

Sevim'in hasta olmasının ardından Bursa'daki otele gelen Profesör ve onun bulduğu hastabakıcı Habibe Resul, İstanbul'da Sevim'i muayene etmeye gelen üç doktor, Pervin'in kocası, başkişinin kafa dinlemek amacıyla bir gece kaçamağı sırasında barda tanıştığı düşkün kız, bardaki garson olay örgüsündeki çeşitliliği sağlayan yardımcı kişilerdir.

Fon karakterler grubuna başkişinin çocukluğundan tanıdığı akrabalarından olan Bedia Yenge, onunla birlikte yine hatırlanan Mürüvvet Hala ve onun hastalığında okuyup üfleyen hocalardan Yamalı Nuri, Sevim'in gece sayıkladığı kelimeleri inceleyen filoloji mezunu adı verilmeyen kişi de dâhil edilebilir.

2.1.12.7. İzleksel Kurgu

Gökyüzü romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Başkişi Sevim Mükerrem Hasan Raşit	Pervin Pervin'in kocası Bedia Yenge
Kavramlar Düzeyinde	Var olmak sorunsalı Ateizm/İnançsızlık İnanmak ihtiyacı Sevgi Samimiyet İdealizm	Yok olmak (Ölüm) korkusu İnanç (batıl inanç) Yaşlılık korkusu Yalnızlık Hastalık Yozlaşma
Simgeler Düzeyinde	Deniz İstanbul Alaturka saat Masal	Perili ev Bursa Alafranga saat Miskinler Tekkesi

2.1.12.7.1. Varoluş Sorunu:

Gökyüzü romanı, başkişinin inançsızlık ve inanç/batıl inanç karşısında varoluşunu sorgulaması ile biçimlenir. Belirli bir dini terbiye almayan başkişi, pozitivizmin ve Fransız laikliğinin ilkelerini benimseyen biridir. Romanda genel anlamda ateizmin felsefesini yapmak yerine başkişi ve diğer karakterlerin yaşadığı hayat içerisindeki inançları değerlendirilir.

“Heidegger’e göre, insanın kendini bilmesi, yokluk (ölüm) nedeniyle ortaya çıkan tasa ve korkudan bunalımdan dolayıdır. İnsan dışındaki tüm varlıklarda bu yokluğun belirginleştirdiği bir varlık söz konusudur. Varlık, ölüm ve yokluk ürküntüsünden korkar.” (Ergün, s.8) Gökyüzü romanında varlığını “buradalık ve yokluk” diyalektiği çerçevesinde değerlendiren kahramanların içine düştüğü bunalım yansıtılır. Birey dünyaya bırakılmışlığını ve “yalnızbaşlılığını” inanç dizgesi dışında anlamlandırma çabası içerisinde girdiği andan itibaren boşluk ve hiçlik duygularıyla baş başadır.

“Maddenin var olmadığını düşlemek zordur, hatta olanaksızdır; zihnin var olmadığını düşlemek ise kesinlikle olanaksızdır. Böyle bir var-olmayış ancak reddetme yoluyla düşünülebilir. Ölümü düşünmek ise ölümü baştan reddetmek demektir.” (Bauman, 2000: 28) Düşünceleriyle yaşamı arasındaki karşıtlığı ontolojik anlamda sorgulayan anlatı başkışısı, ölüm karşısındaki tavrını yaşamının felsefesi haline dönüştürür.

Varoluşunu sorgulayan insan, inancını dini ve kutsal olana değil kendi yaşamını anlamlı kılacağına inandığı değerlere yöneltir. Kitlelerin sorgusuzca boyun eğdiği inançları akıl yoluyla ararken şüphe buhranları geçirmesi de bu değerleri daha ulvî bir konuma getirir. Bu bağlamda anlatıdaki başkışının kendini gerçekleştirme ve varlığını dış dünyaya ispatlama çabaları pozitivizmin ilkeleri doğrultusunda hayatiyet kazanır. *“İnsanın var olma tarzı, varlık mesleğini icra etmesi, varlık serüvenini sürdürmesi, onun fiili olarak var olmasıdır ve var olmak fiilinin anlamı üzerindeki sorgulaması da budur.”* (Levinas, 2006: 30) Varoluşunu kendilik değerleri ile sorgulayan başkışısı de *“bir şey olmak”* uğruna *“hiçbir şey olamamanın”* rahatsızlığı içerisinde. Bu nedenle anlatıda kahramanların varoluşlarını göstermeleri “gökyüzü”ne anlam yükleme çabası biçiminde sunulur.

İdealist bir kişilik yapısına sahip olan başkışısı, devrin Osmanlı aydını gibi birçok alanda uzmanlaşmaya çalışmış fakat belirli bir meslek sahibi olamamıştır. Bununla birlikte hedeflerini yukarıda tutmuş, müspet bilgiye ulaşmak ve onu kullanmak amacıyla ideallerini gerçekleştirmek ister. Tıbbiyede öğrencilik yaptığı sıralarda idealizmi daha da üst seviyelere taşımak isteyen başkışısı, müspet bilimlerin hepsiyle uğraşır:

“Dünya kurulalıdan beri halledilmemiş birtakım büyük davalar, muammalar vardı: Allah, din, ruh, cennet, cehennem vesaire davaları... Bunlar, yalnız zihinleri karıştırmak, insanları ümit, tereddüt, korku gibi yıpratıcı duygular içinde kıvrandırmakla kalmıyorlar, milletleri, kataları birbirine düşürüyor, boğazlatıyorlardı. Demek ki, ben, müspet bilginin son basamağına çıktıktan sonra oradan metafizik ve meçhul âlemine doğru bir uçuş hareketi yapmalı, yeryüzüne bu işler hakkında kati bir haber getirmeliydim.” (s.11)

Romanın temelinde yer alan başkışının inanç ve inançsızlık çatışması arasındaki buhranı, yokluk ve hiçlik kaygısına bağlı olarak genişler. Başkışısı dinsizliğini samimiyetle savunmasına karşın dönemin Fransa’sında “aydın” kimliği altında yaşayan

Türkler oportünist düşünceye sahiplerdir. Bu düşüncenin aksini düşünen başkişi, o aydınları da samimiyetsizliklerinden dolayı eleştirir:

“Ben dinsizdim. “Neler yapmalıyız”ı yazarken model olarak yalnız laik Fransa’yı alıyordum. Peygamber bandırasını açarak memlekete girmeyi, hükümet kuvvetinin yarından fazlasını gene Şeyhislam’ın eline bırakmayı, eskisi gibi hacısına, hocasına ayrı ayrı kavuk sallamayı doğru bulmuyordum. Hatta bunu halka karşı bir samimiyetsizlik, bir aldatma sayıyordum.” (s.23)

İdeallerini ve inancını yaşayan başkişi, kendi değerlerinden taviz vererek ülkesinde herkese yaranmaya çalışan aydın grubunun dışında bir görüşe sahiptir. Bununla birlikte başkişi ve çevresindeki kişilerin inanç olgusunu alımlama biçimleri, sosyal bir boyuta taşınır. Anlatıcı, kendi neslinin inanca olan bakışını arkadaşı Mükerrerem üzerinden şu şekilde örneklendirir:

“Mükerrerem, çocukken kuvvetli bir din terbiyesi almıştır. Sonra, on beşle yirmi arasında onda bir şüphe hastalığı başlamış; isyanlar, gözyaşları içinde senelerce devam eden bu hastalığı hiçbir şey durduramamış; neticede çocukluğunun muhteşem masalı kat kat gökleri, cennet cehennemleri, melek ve peygamberleriyle çöküp gitmiştir. Bizim neslin birçok çocuklarının müşterek hikâyesi...” (s.46)

Bir neslin inanç olgusu karşısındaki buhranları ve bu durumun yaşam karşısındaki tavırda etkili olduğu bu satırlarda özellikle vurgulanır. Türk aydınının yaşadığı sosyal değişimin derin izler bıraktığı Meşrutiyet dönemi gençliğinin geleneğe karşı aldığı tavır, inanç boyutunda da görülür. Bu durum sadece dine karşı oluş anlamına gelmez çünkü meşrutiyet dönemi aydınlarının düşünceleri, dinin geleneksel yapı içerisindeki kalıplaşmış cennet-cehennem, melekler-gökyüzü gibi halk arasında içi boşaltılarak yozlaştırılmış değerlerini de kapsamaktadır.

Ateizmi ya da inançsızlığı bağnaz bir biçimde yaşamayan başkişi, Bursa’da ruh çağırma seansına gittikleri zaman inanç buhranı içine düşer. Arkadaşı Mükerrerem ile daha önce defalarca tartıştıkları konular başkişinin kafasını meşgul ederek korku ve şüphe dolu anlar yaşamasına neden olur.

2.1.12.7.2. İnanmak İhtiyacı/Ölüm Korkusu:

Varlığın en büyük sorunsalı yok olma kaygısıdır. Hiçlik ve boşluk, zaman ve mekanın dışında olmak belirsizlikle birlikte her zaman insana ürküntü verir. Zaman

karşısında tükendiğini hissedenden birey/kahraman, ölümün yaşlılara daha yakın olduğunu algılamasıyla inançsızlığın yerini korku ve şüphe alır. *“Yoktan korkmayı, “bir şeyden” korkmaya dönüştürdüğümüzde kendimizi bir şeylerden korumak için, bazı mekanizmalar geliştirebiliriz. Ama “yok”un karşısında insan tümünden çaresizdir.”* (Karaca, 2000: 152) Bu bağlamda ölüm, insanda yokluk olgusu ile birlikte harekete geçer. Başkişi, romanın başlangıcında sütkardeşi Raşit emekli olduğu zaman ona hayırlı olsun gittiği andan itibaren yaşlılık/ölüm korkusunu daha çok duyumsar. Yaşlılık/ölüm korkusunu duyumsayan kahramanı yıllarca ateizmin gereklerine uygun olarak yaşadığı ve benimsediği değerlerin ardına sürükleyen inançsızlık duygusu, artık yerini şüpheyne bırakır. İnançsızlığın getirdiği bunalım durumu, kahramanın yaşlılık psikolojisi içinde çelişkiler yaşamasına sebep olur.

Zamanın ezici üstünlüğü karşısında kendini ve dünya içindeki yerini anlık bir sorgulama içinde bulan başkişi, geçmiş ile an arasındaki yadsınamaz uzaklığı acı bir biçimde fark eder. *“İnsan doğduğu andan hemen sonra, ölüm yönünde yaşlanır. Buna göre o, her karar anında bütün varlığıyla kendi ölümünü duymağa çalışmalıdır. Fakat çok defa insan, ölmesi lazım geldiğini görmemezlikten gelir ve gerçek olmayan bir ölüm anlayışına saplanır.”* (Magill, 1971: 59) Ölümün yadsınamaz gerçekliği karşısında bocalayan başkişi de geçmiş ve şimdi arasındaki mesafenin “hiç”liğini ölüm ile bağdaştırır.

Geçmiş ile an arasındaki sınırı bireysel bir yıkım olarak algılayan başkişi, dünyanın bir yitim mekânı olduğunun da farkına varır. Bu farkındalık durumu başkişiyi *“bir şeylere inanma”* dürtüsü ile baş başa bırakır. Özellikle Mükerrerem’in *“yok olmak”* korkusunu yenmek ya da bu duygudan kurtulmak için sığındığı *“gökyüzü”* masallarına bir süre sonra başkişi de inanmak ihtiyacı duyar. Başkişinin yaşlılık ve inanmak arasındaki kurduğu bağı pekiştiren bir büyük duygu birikimi de yalnızlık duygusuyla birlikte gelir. Bu duyguyu hissettiği anlarda inanmanın tadını şu şekilde vurgular:

“Bazı gece yarısından sonra ruhların bizim dünyamızdan başka bir dünyada yaşadıklarına inandığım oluyor. Etraftaki korkunç yalnızlık türlü türlü hayallerle dolmaya başlıyor. Ah bu itikat ne tatlı şey!...” (s.47)

Gece karanlığında ve özellikle yalnızlık içerisinde içini kemiren şüpheler karşısında inanmak ihtiyacı içerisine giren başkişi, gündüz aydınlığında bu vehimlerden uzaklaşır. Onu inanma ihtiyacına sürükleyen olaylar dizgesinin başında yaşlılık korkusu olmasına karşın evlatlığı konumundaki Sevim’in bir ruh çağırma seansı sırasında hastalanması ile

bu süreç daha da hız kazanır. Mükerrerem ile başkişinin ve Sevim'in varlık-yokluk tartışmalarında özellikle Mükerrerem'in dikkat çektiği “yok olma” korkusu, ölüm-korku-inanç üçgeni içerisinde biçimlenir. Bireyin varoluş sürecini tamamladıktan sonra kaçınılmaz son olarak gördüğü ölüm ve ölüm sonrasının bilinmezliği inanma güdülerini harekete geçirir. Mükerrerem'in başkişi ile tartışırken söylediği:

“- Öyle söyleme... Şu pis dünyanın acılarında bile öyle bir tat var ki her şeye razıyım... Elverir ki yok olmayalım” (s.60)

Sözleri bu yok oluş korkusunun kanıtı niteliğindedir. Mükerrerem'in inanç buhranı içerisinde tartıştığı Sevim, sürekli olarak başkişinin pozitivist düşünce tarzını örnek alır. Fakat başkişinin bu tartışmalar sırasındaki düşünceli hali bir ikilem oluşturmaktadır. Yaşamın yok oluş ile biteceğini düşünmek istemeyen inananlar ve onların karşısında yer alan inanmayanlar olduğunu düşünen Sevim'i ikna ederken aslında herkesin aynı tarafta olduğunu açıklar:

“- O tarafı, bu tarafı yok... Hep bir taraftanız... Yani o da benim taraftan...Belki bu sene, gelecek sene değil...Fakat yaşı biraz daha ilerlesin...İhtiyarlık vehimleri bastırmaya başlasın...Gökyüzü hastalığının bu kaşarlanmış atede de nasıl nüksettiğini göreceğiz...Yaşarsak belki bir gün şu Yeşil Cami'nin penceresinden size onun çarpık bir kasketle namaz kıldığını da gösterebilirim. Hatta kim bilir, belki birkaç bin yıl evvelki daha güllünç putperest pratiklerine de düşer.” (s.70-71)

Başkişinin inanç buhranına düşeceğini tahmin eden Mükerrerem'in bu tespitinin haklılığı romanın sonlarında ortaya çıkacaktır. Çünkü başkişinin Sevim'in hastalığı karşısındaki çaresizliği, onu Afrika yerlilerinin inançlarına bel bağlamaya kadar sürükler. Çaresizlik bireyi her umuda sarılmaya zorlayan bir durumdur. Başkişinin tıp ilimlerinin çözemediği Sevim'in ruhsal/sinirsel rahatsızlığını çözmek amacıyla sığındığı liman putperest inanışları olur.

Romandaki inanç olgusunu halk-aydın çatışması olarak gösteren Bursa'daki ruh çağırma seansında, ilginç bir olay yaşanır. Başkişinin inançsız fikirlerle hareket eden fakat ruhlar dünyasını merak eden okumuş insanlarla birlikte katıldığı seansta ev sahibinin bu durumu dışarıdan alaycı bir bakışla küçümsemesi kendisini eleştirel bir tutumla sorgulamasına neden olur. Bu sorgulama sırasında, halkın inanışı ile kendilerinin inançsızlığı arasındaki çelişkiyi algılar. Halkın inanç karşısındaki saflığı, aydınının inanma ihtiyacı ile çatışmaktadır.

“- Olur mu Beyim öyle şey? Bizim bunak peder bile inanmaz bu ruhlara... O, sade Kur’ân’a bel bağlar, “Hayır, şer Allah’tan gelir” der, ruh gelmiş, hastalık gelmiş, düşman gelmiş; o, aldırmaz, Kur’ân’ını okur. (...)

Sandıklar dolusu kitap okuyorum; senelerce etrafımdakilerle ve kendi kendimle çarpışıyorum, birçok sevgilerimi, meyllerimi, ümitlerimi, kan ve gözyaşlarına bakmadan boğazlıyorum. Bütün bu didinmeler niçin? Kafamı rüya ve esatirden temizlemek, istiklallerin en güç elde edileni olan fikir istiklaline erişmek için verdiği vahşi yalnızlık gururu içinde bayrağı o tepeye dikerken omuzbaşında okuyup yazdığı bile şüpheli bir halk adamı, bir toprak adamı beliriyor, buraya benden daha evvel geldiğini söylüyor.” (s.88-89)

Varoluşunu kaygı edinen ve yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabası içerisinde ayrıntılara boğulan başkışı halktan birinin kendilik değerlerini basit ve yüzeysel bir biliş düzeyinde inanç boyutunda birleştirdiğini görerek geçmişini sorgular. Bu sorgulayışın temelinde yatan gerçeklik ise yine inanmak ihtiyacı ile paralellik gösterir. Zira inanmamak için direnirken belirli bir düzen sağlayamayan ve yalnızlık içerisinde bir yaşam geçirmek zorunda kalan başkışı, “gökyüzü”ne karşı bakışını değiştirmeye meyillidir.

2.1.12.7.3. Yalnızlık:

Anlatıda yalnızlık izleği başkışının yaşam karşısındaki tutumu ve inanç olgusu ile birlikte şekil kazanır. Varoluşunu sorgulayan ve yaşam karşısında kendiliğini ispat etmek isteyen birey, sürü içerisinde olmamak adına yalnızlığı tercih eder. Bu yalnızlık hem kendi yolunu çizmenin hem de farklı olmanın göstergesi olarak algılanabilir. Kendilik değerlerini kurgulamak ve toplumsal baskı altında geliştirilen inanç dışında yaşamak roman başkışısını yalnız kalmaya/yaşamaya mahkûm eder. Fakat buradaki yalnızlık sadece fiziksel anlamda değil ruhsal anlamda yalıtılmışlık olarak ortaya çıkar.

Anlatı başkışısı, aile yaşamı olmadığından kendisine bu nedenle yaşlılık döneminde “yapay bir aile” kurar. Küçük yaşlarda babasını kaybeden, annesini ise hiç görmeyen başkışı amcasının yanında büyür. Bu nedenle kendi ayakları üzerinde durduğu andan itibaren yalnız kalır. İdeallerini gerçekleştirmek uğruna evlen(e)meyen başkışı, Paris’ten İstanbul’a döndükten sonra ise Gülşen Kalfa ile birlikte yaşamaya başlar. Bu süreç onun hem fiziksel hem de ruhsal yalnızlığını ortaya çıkarır.

Aile hayatı kuramamanın getirdiği yalnızlık duygusu özellikle başkışının yaşlandığı dönemlerde ağırlığını gösterir. Gençlik dönemlerinde idealleri peşinde

koştururken yalnızlığı duyumsamayan kahraman, yaşamın durağanlaştığı ve zamanın akışını değiştirdiği dönemlerde etkisini hissettirir. Bu nedenle uzaktan akrabası olan Sevim'i evlatlık edinme ihtiyacı duyar. Evinde Gülşen Kalfa ile birlikte yaşamasına karşın kendini ifade edebileceği, sahiplenebileceği bir yakının ihtiyacını duyarken karşısına bir anda yatılı okuldan mezun olan ve ne yapacağını bilemeyen Sevim'in çıkması büyük bir fırsattır. Çünkü başkışı, yaşlılık döneminde evini gitmek zorunda olduğu ama gitmek istemediği bir yer olarak algılamaya başlar:

“Eskiden evimde vakit geçirmek en sevdiğim şeydi. Bazen günlerce kitaplarımın arasında kapanıp kaldığım olurdu. (...) Dediğim gibi elliden sonra bende eve karşı da bir soğukluk uyanmıştı. Her sokak dönüşünde boş odalarda Gülşen kalfanın yemyeşil dolaştığı gözümün önüne geldikçe ayaklarım geri geri gidiyordu. Herhalde bu eve biraz gürültü lazımdı. Bir aralık kimsesiz bir çocuk bulup evlat edinmeyi düşünmeye başlamıştım.” (s.34-35)

Yalnızlık bireyin kendi başına kaldığı anlarda ne yapacağını bilememesiyle ruhsal bir çöküntü halini alır. Birey, kendini dinlemek ile toplumdan soyutlanmak arasındaki farkın ortaya çıktığı bu anlarda iletişim kurmak ve kendini başkalarına açmak ihtiyacı hisseder. Özellikle inançsızlık deneyimi ve varoluş sorunsalı çerçevesinde hayatı algılayan anlatı başkışısının “yaşlılık psikolojisi” ile birlikte yalnızlığa bakışı da değişir. Zira “yalnız kalmaktan korkmak bir insandan diğerine farklılık gösterir.” (Geçtan, 1999: 112) Gökyüzü romanında başkışının yalnızlık deneyimlemesi ölüme yaklaştığı dönemlerde kendini gösterir. Çevre ile iletişim kurmak ve oturduğu mekanda yalnız kalmaktan kurtulmak için “kimsesiz bir çocuk bulup evlat edinmeyi” düşünen başkışı, uzaktan akrabası olan Sevim'in evine gelmesiyle fiziksel yalnızlığını bir anlamda ötelemiş olur.

2.1.13. Eski Hastalık

2.1.13.1. Romanın Kimliği

Yazarın olgunluk dönemi romanlarından olan Eski Hastalık anlatısında Amerikan Kolejinde okuyan Züleyha'nın Anadolu insanına karşı yabancılaşmış bilinci ve kendilik değerlerini sorgulaması arasında yaşanan çatışma, “aşk” olgusu üzerinden ele alınır.

Eski Hastalık romanı, kitap halinde basılmadan önce Yedigün dergisinde 1937 yılında tefrika edilir. 1938 yılında ise Kanaat Kitabevi tarafından yayınlanır. Eser, İnkılâp Yayınlarından 2008 yılında yedinci baskıya ulaşır.

2.1.13.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Eski Hastalık romanında anlatıcı, sonsuz ve sınırsız bir sunumla donanımlı olan hâkim-anlatıcı bakış açısını kullanır. Roman, başkişi Züleyha'nın kaldığı bir hastane odasında başlar. Diyalog biçiminde başlayan romanda, bir hastabakıcı ile Baş Şvester arasındaki konuşma sırasında Züleyha'nın kocasının geldiği haberi verilir.

Hâkim-anlatıcı bu sahneden itibaren tüm kahramanların iç dünyalarına girme yetkisinin elinde olduğunu gösterir. Baş Şvester'in Züleyha hakkındaki düşünceleri de bu paralelde sunulur:

“Şvester Magda, yalnız okurken taktığı gözlüklerini kalın, çatık kaşlarının üstüne kaldırmıştı. Koridordaki kızla konuşurken vücudunu hafifçe yana çeviriyor, göz ucuyla hastanın hareketlerine dikkat ediyordu.” (s.5)

Romanın başkişisi Züleyha'nın içinde bulunduğu ortam, anlatıcı tarafından önce dışarıdan bir görünüm ile sunulur. Ardından başkişinin ruh dünyasına doğru yavaş ve kararlı bir ilerleme yapılır. Bu sayede önce başkişinin yaşadığı/bulunduğu fiziksel şartlar ve daha sonra onun bu şartlar içindeki psikolojik durumu çözümlenir.

Hâkim-anlatıcı olayları önceden bilmenin verdiği sınırsız imtiyazla kahramanların geçmişlerini aktarır. Eserin merkezinde yer alan Züleyha'nın içinde bulunduğu durum ve geçmişi, zamanda geriye dönülerek aktarılır. Züleyha'nın Yusuf ile evlendiği dönem de an ile geçmiş bir arada sunulur üçüncü şahsın ağzından sunulur.

Romanda hâkim-anlatıcı, kahramanların özellikle de başkişinin ruhsal durumunu okura daha iyi göstermek amacıyla iççözümleme ve içmonolog yöntemlerini kullanır. Bu bölümlerde, sözü başkişi Züleyha'ya emanet eden yazar özellikle onun dayısına

yazdığı iki mektubu montaj tekniği ile eserin içine yerleştirir ve aradan çekilir. Bu noktada sözü emanet alan kahraman-anlatıcı konumundaki Züleyha'nın mektubu, yaklaşık on beş sayfa kadar bir yer tutar. Bu mektup, Züleyha'nın kişisel düşüncelerini açıklaması bakımından önemlidir:

“Ben, sahiden hasta mıyım? Bilemiyorum. Ateşim yok, bir yerimde bir ağrım, sızım yok. Fakat, sabahtan akşama kadar yatıyorum... Gönderdiğiniz Fransızca romanları daha açmadım bile dersem inanır mısınız?(...) Saçıma bir tarak vurmak, gömleğimin kopuk düğmesini dikmek içimden gelmiyor. (...) Sorulan bir şeye cevap vermemek ne kadar terbiyesizlik değil mi? Ben, bile bile bu terbiyesizliği yapıyor, benimle konuşmak isteyenlere karşı susuyor ve gözlerimi kapıyorum.

Mamañih, herkesin bir hastalık sandığı bu inatçı sükûnun bir politika olmadığından kendim de emin değilim.” (s.49)

Züleyha'nın dayısına yazdığı mektuptan alınan yukarıdaki satırlarda kahraman-anlatıcının birinci tekil şahıs ağzından olayları aktardığı görülür. Metne yerleştirilen mektubun ardından başkişi sözü yine hâkim-anlatıcıya bırakır.

2.1.13.3.Olay Örgüsü

Eski Hastalık romanı, Romen rakamlarıyla ayrılmış otuz beş bölümden oluşmaktadır. Roman başkişisi Züleyha'nın İstanbul'da geçirdiği bir kaza sonrası yattığı hastanede başlayan olayı üç ana vaka halkası halinde incelemek mümkündür:

Birinci Bölüm:

- Züleyha'nın İstanbul'da geçirdiği bir kaza sonrası hastanede yatması
- Kazadan on dört gün sonra Züleyha'nın kocası Yusuf'un hastaneye geldiğini öğrenmesi
- Züleyha'nın geleceğinin nasıl bir belirsizlik içerisinde olduğunu fark ederek kaza günü olanları hatırlaması
- Yusuf'un karısının içine düştüğü durumdan kurtulmasına yardım etmek için Doktorla birlikte Züleyha'nın odasına gelmesi ve Züleyha'yı Silifke'ye Taşucu adlı bir yük vapuru ile götürmeyi teklif etmesi
- Züleyha'nın hastaneden çıktığı gün Yusuf ile birlikte Taşucu adlı vapura binmeleri

İkinci Bölüm:

- Yusuf'un Züleyha'ya Taşucu vapurunu ve vapurdaki görevlileri tanıtması ve vapurun hareket etmesinin ardından Züleyha'nın çocukluk yıllarının anlatılması
- Züleyha'nın babasının Anadolu'da askerlik yaptığı sırada İstanbul'da Amerikan Kolejinde okuduğu yıllar ve savaş yıllarını hatırlaması
- Savaşın bitimiyle Züleyha'nın babası Ali Osman'ın ve annesinin Konya'ya gitmesiyle Koleji bitirmek üzere İstanbul'da kaldığı dönemde hafta sonu tatillerini dayısı Şevket Bey'in köşkünde geçirmesi
- Züleyha'nın koleji bitirdiğinde babasının ona üniversitede okumak için izin vermeyip yanına dönmesini istemesi
- Zamanda ana dönülerek Yusuf'un vapurda görevli bir tayfanın bağlama çalışını Züleyha'ya dinletmesi ve Züleyha'nın Yusuf'u ilk tanıdığı anı hatırlaması
- Züleyha'nın Gölyüzü'ne Yusuf tarafından götürülmesi
- Züleyha'nın İstanbul'da okuma isteğinin babası tarafından reddedilmesi üzerine Züleyha'nın belediye reisi olan dayısına Yusuf hakkında yazdığı mektubu hatırlaması
- Vapurdaki bağlama dinletisi bitince Züleyha'nın odasına dönerek tekrar geçmiş hatıralara dalarak Silifke'de yapılan bir asri düğün hazırlığı için kendisinden fikir alınmasını ve düğünü hatırlaması
- Züleyha'nın bu vapur yolculuğunda Yusuf'un kendisine karşı bir suikast hazırlığı yaptığı şüphesine düşmesi
- Züleyha'nın Yusuf'un Belediye Reisliğinden düştüğü ve Gölyüzü'ndeki çiftliğe taşındığı günleri hatırlaması
- Züleyha'nın babası ve annesi ile birlikte Gölyüzü çiftliğinde Yusuf'un ailesini ziyaret etmeleri ve bir hafta kaldığı dönemde Züleyha'nın babası ile yaptığı geziler sırasında baba-kız sevgisinin canlanması
- Yusuf'un Züleyha'nın babası ile ilgili askerlik hatıralarını anlatması ve fotoğraflarını göstermesi
- Züleyha'nın Yusuf'un Fransa'da kaldığı ve oradaki pansiyon sahibinin kızı ile nişanlandıklarını öğrenip şaşırması

- Züleyha'nın annesinin ölümü üzerine Yusuf'un annesinin ona kol kanat girmesi
- Züleyha'nın babası Ali Osman'ın rahatsızlığı nedeniyle emekliye ayrılması ve Züleyha'nın muhalefetine rağmen Silifke'de kalmaya karar vermesi
- Yusuf'un annesi Enise Hanım'ın Ali Osman Bey'den kızı Züleyha'yı oğluna istemesi ve Züleyha'nın Yusuf'un evlilik teklifini aşk ile değil mantık ile kabul ederek evlenmesi ve bunu düğün gecesi Yusuf'a açıklaması
- Züleyha'nın babası Ali Osman Bey'in ölmesi ve Yusuf'tan uzaklaşmaya başlaması üzerine Yusuf'un Züleyha'yı İstanbul'a kısa süreli bir tatile getirmesi
- İstanbul dönüşü Züleyha ile Yusuf'un çiftlikten ayrılarak Silifke'de yaşamaya başlaması
- Yusuf ve Züleyha'nın dostça birbirlerinden ayrılmaya karar vermeleri üzerine Züleyha ile Yusuf'un Adana'da bir mahkemeye giderek boşanma işlemlerini başlatmaları ve bir yıllık kanuni süre sonunda ilamın alınacağını öğrenmeleri
- An'a dönülerek Züleyha'nın Taşucu vapurunun Marmara kıyılarını geçişini seyretmesi ve Züleyha'nın vapurdaki kaptan ve diğer tayfalarla ilgilenmesi karşısında Yusuf'un hayret etmesi
- Yusuf'un Çanakkale'de Züleyha'ya Ali Osman'ın yaralandığı yeri ve savaşın geçtiği yerleri göstermesi
- Vapurdan Ayvalık'ta indiklerinde Yusuf'un Silifke'den eski bir mühendis tanıdığı ile karşılaşması ve onlarla bir gazinoda oturmaları ve Yusuf ile Züleyha'nın Çamlık'ta dışarıda kamp kurarak geceyi orada geçirmeleri
- Yusuf'un Züleyha'yı Dikili'de denizin تنها bir bölgesine götürerek denize girmesi için yalnız bırakması ve Taşucu vapuruna tekrar bindiklerinde Züleyha'nın yaşlı doktora bir tespih hediye etmesi
- Yusuf'un Züleyha'yı alarak Çeşme'deki dayısının yanına gitmesi ve Şevket Bey'in İzmir'e gittiğini öğrenmeleri üzerine İzmir'de Züleyha'nın dayısı Şevket Bey'in bir arkadaşının evindeki davete katılmaları

- Taşucu vapurundaki yaşlı Doktor Emin Bey'in hastanede muayene ettirilmesinin kısa bir süre ardından Doktor Emin Bey'in ölmesi üzerine Fethiye'de toprağa verilmesi ve burada fakir bir Giritli Babaefendi'yi alarak Gölyüzü'ne götürmek üzere vapura bindirmeleri
- Anamur'da Züleyha'nın tekrar denize girmesi ve su yılanı görüp korkarak Yusuf'u çağırması

Üçüncü Bölüm:

- Gölyüzü'ne geldikten sonra Yusuf'un misafirler karşısında sürekli Züleyha'ya iyi niyetli davranması
- Züleyha'nın geçirdiği bir anjin hastalığı sırasında Enise Hanım'ın sürekli başında beklemesi
- Taşucu vapuru kaptanı ve tayfalardan Midillili Halil'in Züleyha'yı çiftlikte ziyarete gelmeleri
- Yusuf'un Ceyhan mahkemesinden aldığı ayrılık ilamını Züleyha'ya getirmesi
- Enise Hanım'ın Züleyha'yı babası ve annesinin mezarlarına götürmesi
- Yusuf'un Züleyha'yı göndermek için Mersin İstasyonuna götürmesi
- Yusuf'un Züleyha'yı İstanbul'dan getirme sebebi olarak kaybettiği hürmetini ve itibarını yeniden kazandırmak olduğunu söylemesi
- Züleyha'nın trene binerek Yusuf'tan ayrıldığı zaman "ben sizi aldatmadım!" demesi

2.1.13.4.Zaman

Eski Hastalık romanında vaka zamanı, Cumhuriyet sonrası yıllardır. Bununla birlikte zamanda geriye dönülerek Milli Mücadele döneminden kesitler de sunulur. Asıl vakanın yaklaşık yedi yıl sürdüğü romanda, geçmiş ile şimdi bir arada ilerler.

Romanın başkişisi Züleyha'nın İstanbul'da bir kaza sonrası hastanede yattığı anda başlayan vaka zamanı, geçmiş ve anın birlikte yürütülmesi ile akronik bir biçimde sunulur. Romanın ilk bölümünde Züleyha'nın hastanede yattığı zaman dilimi şu şekilde belirlenir:

"O, iki haftaya yakın bir zamandan beri, burada yatan yaralı kadının bitip tükenmez uykularından şüpheli idi." (s.5)

Başkişi Züleyha'nın merkezinde gelişen olaylar, yine onun hatıraları ve yaşadıkları ile zamana yayılır. Romanda geçmişe dönüşler hep Züleyha'nın hatırlamaları sayesinde: *“Züleyha, yattığı yerde kazadan evvelki saatleri de gözünün önünden geçirdi.”* (s.7) Bu hatırlamalar, hem romanın vakasını hem de zamanını etkiler.

Yakın geçmiş ve uzak geçmişi bir anılar yumağı biçiminde sürekli olarak hatırlayan Züleyha, şimdiyi/an'ı bu hatırlamalar içinde yaşamaktadır. Zamanın yok edici ve tüketici özelliğinin farkına geç varmış olan kahraman, anılarla yaşarken anın da tükenişine üzülür. Züleyha'nın Yusuf ile birlikte Silifke'ye giderken zihninde canlandırdığı anıların aktarımı ile derinleşen ve boyut kazanan zamanın nesnel boyuttaki ilerlemesi ise yaklaşık bir aylık süreyi kapsamaktadır:

“Bugün yolculuğumuzun yirmi sekizinci günü... Hemen bir yarım devriâlem seyahati... Usandınız artık, dedi.” (s.222)

Anamur'da Yusuf tarafından Züleyha'ya söylenen bu sözlerden bir gün sonra Silifke'ye varacakları gerçeği ortaya çıkar. Bu durumda an ile geçmişin bir arada yürütüldüğü vapur yolculuğunun yaklaşık bir aylık süreci kapsadığı anlaşılmaktadır.

Zaman, bireysel anlamda ruhumuzu saran ve kuşatan bir olgudur. Bu nedenle zamanın nesnel anlamdaki yayılışı/ilerleyişi ile öznel anlamdaki ilerleyişi farklıdır. Bireyin içinde bulunduğu durumdan aldığı haz zamanın akış hızını öznel anlamda derinden etkiler. Roman kahramanı Züleyha'nın yaşamındaki dönüm noktasını oluşturan kaza anı da öznel zamanın nesnel zaman içindeki konumunu belirlemek açısından önem taşır:

“Bu kaza sözü Züleyha'da gayri ihtiyari başka bir kazayı hatırlattı. Yine böyle parlak bir mehtap içinde ağaran Çamlıca tepelerini, yıldırım hızıyla geçilen Dudullu yolunun kenarındaki ağaçlar, tepecikler arasından görünüp kaybolan denizi gördü. Belki de geçen ayın aynı gecesi idi! Ne yakın fakat bir bakıma göre de ne uzak!” (s.150)

Geçen sürenin hem yakın hem uzak oluşu, kahramanın zaman karşısındaki duruşunu kaybetmesinden kaynaklanır. Romandaki zamanın an ve geçmiş halinde bir arada sunulması da bunun göstergesidir. Başkişinin kaza sonrası yaşamında andan sürekli olarak geçmişe sığınması kaza tarihinin bir ay önce olmasının yakın mı uzak mı olduğunu belirlemedeki zorluğunu oluşturur.

Züleyha'nın çocukluk dönemi ve kişiliğinin hangi çevrelerde geliştiği zamanda geriye dönülerek özet biçiminde verilir:

“Züleyha'nın çocukluğu İstanbul'da geçmişti. Babası askerdi. Birkaç senede bir İstanbul'a uğrar, yirmi otuz gün ailesini yanında kaldıktan sonra, tekrar kıtasına dönerdi.” (s.26)

Roman içinde ilerleyen zamanın belirlenmesi takvim tarihi ile yapılmaz. Bu nedenle sadece günler ve mevsimlerin geçişi ve bu zaman dilimlerinin kahramanların üzerindeki etkileri görülür.

Eski Hastalık romanında, sosyal zaman unsurları belirgin bir biçimde verilir. Romanın vakası Cumhuriyet sonrası dönemde geçmesine karşın Züleyha'nın çocukluk ve kolej yıllarında vatanın düşman işgali altında bulunduğu ve Anadolu'da Milli Mücadele devam etmektedir. Sosyal zaman kullanımı, bireysel zaman ile iç içedir.

Kahramanların, içinde yaşadıkları zaman dilimindeki ülkenin gerçekleri karşısındaki tepkileri de zamanın iki yönlü olarak ilerlemesiyle önem kazanır. Özellikle Yusuf'un Züleyha'yı Silifke'ye götürürken Çanakkale'de durup Ali Osman'ın yaralandığı yeri göstererek savaşı anlattığı an sosyal zamandan izler taşır.

“Züleyha, muharebeyi görmeyen insan için onu tasavvur etmenin ancak bu felaketin geçtiği tepeleri, dereleri, kırları görmekle mümkün olabileceğini anladı. (...)

Yalnız muharebenin dehşetini değil, onu yapanların fedakârlık ve azaplarını da ancak bir dereceye kadar burada duymak ve anlamak kabildi.” (s.159-160)

Milli Mücadele döneminin zorluklarını ve orada savaşanların duyduğu ıstırapları yaşatan bu sahnelerle romanın zaman boyutu tarihsel bir biçime de büründürülmüş olur. Züleyha'nın babası ve Yusuf'un birlikte düşmana karşı çarpıştığı anların geriye dönük aktarımı ile sosyal zaman unsurları romanın bütünselliği içine girer.

2.1.13.5.Mekân

2.1.13.5.1.Çevresel Mekân:

Eski Hastalık romanında, olayların merkezinde yer alan mekân İstanbul, Silifke ve Gölyüzü çiftliğidir. Eserin başlangıcında, İstanbul'da bir hastanede yaralı yatan başkişi Züleyha'yı Silifke'ye götürmeye gelen kocası Yusuf'un deniz yoluyla gitmek üzere hazırladığı vapur sayesinde mekânlar da farklılaşır. Yusuf ve Züleyha'nın İstanbul'dan deniz yoluyla Silifke'ye giderken Taşucu vapuru ile uğradıkları Marmara'ya kıyısı olan Tekirdağ'daki küçük kasabalar, Gelibolu, Çanakkale, Ayvalık, Dikili, Çeşme, İzmir, Fethiye ve Anamur diğer çevresel mekânlardır.

2.1.13.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.13.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Eski hastalık romanında mekân, kahramanların yaşamlarını belirlemede çok önemli bir işleve sahiptir. Özellikle başkişi Züleyha'nın çocukluk yıllarından itibaren yaşadığı mekânlar ve sonradan yaşadığı mekânlar arasındaki çatışma romanın entrik kurgusunu biçimlendirir.

Züleyha'nın bir kaza geçirerek yattığı hastane odasında başlayan roman, başkişinin geçmişi hatırlamasıyla devam eder. Bu hastane odası, Züleyha'nın yaptığı yanlış sonrası yalnızlığa bırakıldığı kapalı bir mekândır. İstanbul'da Züleyha'ya kur yapan amatör bir otomobil yarışçısı genç ile çıktıkları bir gezide kaza yaparak hastaneye geldiği andan itibaren mekân boğucu bir hal alır. Özellikle kaza sonrası gazetelerde Züleyha'nın evli olduğu görülünce etrafındaki ilgi yerini uzaklaşmaya bırakır.

“Züleyha, artık odasında tamamıyla yalnız gibiydi. (...) Bu odada, dünyadan alâkasını kesmiş ve kendi içine çekilmiş bir halde durmadan düşünmekle geçirdiği günler, onda beklenmez değişiklikler yapmıştı.” (s.10-11)

Çevresindekilerin onu yalnızlığına terk etmeleri ile “dünyadan alâkasını kes(en)”, “kendi içine çekil(en)” Züleyha, geçmişini gözden geçirme olanağı bulur. Züleyha'nın İstanbul'da geçen çocukluk ve kolej yıllarının ardından babası Ali Osman'ın onu üniversitede okutmayıp Anadolu'ya aldığı günlerde de mekân kapalı bir hal alır. Züleyha'nın Silifke'ye giderken İstanbul'a dönemeyeceğini tahmin ettiği bir mola sırasında yapılan tasvir, insan-mekân ilişkisini gözler önüne serer:

“Züleyha, bu kır kahvesindeki beş, on dakikalık molanın acısını hiç unutmuyacaktı. Kahvenin aralıksız yağlı iskemleleri, viran bir tuğla kemerin üstüne atılmıştı.

Altından dikenler ve yosunlarla karışmış incecik bir kirli su akıyordu. Hanın duvarlarına kadar bütün etrafta, yabancı otlar, baldıranlar büyümüştü.” (s.43)

İstanbul’un sosyal ortamından uzaklaşan Züleyha, istemediği bir mekâna doğru zorunlu çekilmenin bunalımını yaşamaktadır. Bu nedenle Silifke’ye ilk geliş anı onun yaşadığı alanı darlaştıran unsurdur. “Aralıksız yağlı iskemleleri” ve “viran bir tuğla kemerin” üstündeki kahve ve onun yanındaki “dikenler ve yosunlarla karışmış incecik bir kirli su” Züleyha’nın içinde bulunduğu mekânı olumsuz olarak görmesini sağlar. Sosyal çevre insanların yaşama karşı varoluşlarını gösterdikleri mekânı oluşturmaktadır. Züleyha’nın hayalini kurduğu ve varolduğu sosyal çevre dışında oluşan sosyal çevre, onun içtenlik dünyasına göre değildir. Bu nedenle kendisini bu çevreden yalıtır ve kendi içindeki dünyaya yönelir.

Kaza sonrası insanların kendisini dışladığının farkında olan Züleyha için Yusuf ile birlikte geçirilen deniz seyahati iyi bir dinlenme sayılabilecekken İzmir’de dayısını görmeye gittikleri zaman durum değişir. Yusuf’un Züleyha’nın dayısına uğramayı düşündüğü ve bunu Züleyha’ya söylediği andan itibaren toplum karşısında ve kocasının yanında suçlu durumunda olduğunun bilincine varan kahraman büyük bir buhran yaşar:

“Fakat otelin odasında kendini birkaç saat için yalnız görünce yüzündeki maskeyi birdenbire fırlattı ve şiddetli bir sinir krizi geçirdi. Bir şeyler kırmak ihtiyacıyla etrafına bakmıyor, dişleriyle dudaklarının içini kopararak:

-Ne yapıyor bu budala... Niçin... Maksudı nedir? diye çırpınıyordu.” (s.194-195)

Suçluluk duygusunun dışavurumu ile kriz geçiren Züleyha, toplum tarafından aşağılananmanın ağırına gideceğini düşünür. Geçirdiği kaza sonrası Yusuf tarafından yeniden bir sahiplenilme arzusu içinde olan Züleyha, yaptıkları yolculuk sırasında bunu elde edeceğini zanneder. Bu nedenle toplumun ona karşı bakışından ve suçluluk psikolojisinden de uzaklaşır.

İçinde yaşadığı bunalımı dışarıya yansıtmayan başkışı, Silifke’ye geldikten sonra dingin bir dönem geçirir. Bu dinginlik, Yusuf’un Ceyhan mahkemesinden boşanma kararını aldığını söylediği anda tahribata uğrar. Kendisini Gölyüzü çiftliğinde yaşamın akışına bırakmışken geleceğini düşünmeyen Züleyha için mekân birdenbire boğucu bir hal alır:

“Hiçbir fevkalâdeliği olmayan bu sakin gecede, ağır ağır yanan sobanın başında pek birdenbire avlanmıştı. Ne de olsa bu, bir ev bark yıkımı idi. Haberi sükun ile

karşılamak için hazırlıklı olmak lazımdı. Söz söylemeye kalkarsa sesinin tıkanması, yahut titremesi tehlikesi vardı.” (s.232)

İçindeki bunalımlı ruh halini dışarıya yansıtmak istemeyen ve sürekli rol yapan başkişi, yaşanan anın sıkıntısından kendisini kurtaramaz. Boşanma kararı ile birlikte ne yapacağını ve geleceği hakkındaki belirsizliği gözünün önüne getiren Züleyha, bir labirent içinde sıkışmış gibidir.

Romantik aşkı ararken realist bir beğeni ile evlendiği ve kocasına da bunu hissettirdiği anların pişmanlığını içinde duyumsayan kahraman için geri dönülmez bir yol başlar. Ayrılma kararını dışa karşı ne kadar dirayetle savunsa da içindeki güvensizlik Züleyha’nın yaşadığı mekânı daha da kapalı bir hale sokmaktadır.

Züleyha ile Yusuf’un ayrıldıkları gün, mekân tamamen kapalı bir hal alır. Tren istasyonunda Züleyha’nın bindiği trende birdenbire düştüğü boşluk, onun içindeki hislerin dışavurumu ile mekâna yansır:

“Züleyha, camı indirmeye çalışıyor muvaffak olamıyordu. (...) Boğazı tıkanıyor, gözleri yanıyordu. Fakat parmaklarının olmayacak bir şeye tesadüf etmesinden korkuyormuş gibi gözlerini oğuşturmaya cesaret edemeyerek, yüzünü pencerenin dışındaki karanlık ve rüzgâra uzattı.” (s.246)

Sosyal çatışmanın bireylere etki etmesi sonucu biten bir aşk/sevgi ilişkisinin mekâna yansıdığı bu an, her iki kahraman için de “karanlık ve rüzgârlı” olarak tanımlanır. Züleyha’nın başlangıçta basit olarak gördüğü Yusuf yüzünden kapalı olan mekân, onun içindeki aşkı uyandırdıktan sonra ayrılmak zorunda oluşlarında da kapalı bir halde kalacaktır. Başkişinin kaza öncesi ve sonrası duyarlılığı arasındaki farkın içkin boyutunu dışa yansıtamaması ise mekânın bu anlamdaki daralmasında en önemli etkindir.

2.1.13.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Başkişi Züleyha’nın geçirdiği kaza sonrası çıktığı deniz yolculuğu ile mekân derinlik ve boyut kazanır. Deniz yolculuğu sırasında anıları ve kendisiyle baş başa kalan ve kazanın sıkıntısını kendisine hatırlatacak her şeyden uzak olan Züleyha için mekân genişler. Yusuf’un Taşucu adlı vapurda Züleyha’yı tekneyi gezdirirken duyduğu tedirginlik ona bir ferahlık biçiminde yansır:

“Boya kokusunun sintine ve deniz kokusu ile karışarak yaptığı hava, bilakis Züleyha’nın hoşuna gidiyor, bir açık deniz yolculuğunun maceralarını müjdelere gibi, onda heyecan uyandırıyordu.” (s.21-22)

Züleyha’nın başından geçen olayları unutmak ve anılarıyla baş başa kalmak adına deniz yolculuğu sırasında anılar ve şimdi arasındaki nekahet dönemi bir genişlik/ferahlık içinde geçer. Silifke’ye kadar geçen yirmi sekiz günlük seyahatin büyük bir bölümünde geçmişin karanlık izlerinden romanesk bir aşka doğru yelken açan başkişi için deniz çağrıştırdığı engin anlam derinliğine uygun olarak geniş bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Deniz seyahati, Züleyha’nın anılarının yumuşak ve hüzünlü bir hatırlanma süreci biçiminde kurgulanır. Denizin engin ve sonsuz büyüklüğü, mekânın düşsel anlamdaki imgelemi bakımından bu noktada önem taşır. Züleyha, suyun ruhunda oluşturduğu düşsel bir imgelemen etkisi altında kalmaktan kurtulamaz. Zira; *“su, yansımalarıyla dünyayı çiftleştirir, nesneleri çiftleştirir. Düşçüyü de çiftleştirir, hem de yalnızca boş bir imge olarak değil, aynı zamanda onu yeni bir düşsel imgelemen içine çekerek”* (Bachelard, 2006: 60). Başkişi, nekahet hissiyle sürdürdüğü vapur yolculuğunda suyun oluşturduğu düşsel etkiyle, geçmişindeki güzel günlerin yaşan-a-mamış özlemlerini de başucunda bularak ruhundaki eksiklikleri giderme ve kendini tamamlama çabası içine girer.

Silifke’ye babasının yanına geldiği ilk anlarda mekânın daraltıcı özelliklerinden yakınan başkişi Züleyha için Gölyüzü çiftliği bir sığınma ve ferahlama merkezi olur. Yusuf’un çiftliği olan bu mekân, hem Züleyha’nın uzak olduğu Anadolu doğasının tüm güzelliklerini göstermesi açısından hem de babasıyla ertelenmiş baba-kız ilişkisinin canlanması bakımından önemli bir yerdir.

“Akşamüstleri ovayı kaplayan denizin yalnız bir vehim ve hayalden ibaret olmadığını Züleyha, sonradan öğrenmişti. (...) Züleyha, bu denizi seyretmek için babasıyla yüksek tepelere çıktığı akşamları hiç unutmayacaktı.” (75-76)

Gölyüzü çiftliğinde, yıllarca ertelenmiş ve uzakta kalmış baba şefkatini doğanın muhteşem görünümü altında tadan Züleyha için anılarının bu tatlı kısımlarını hatırladığı deniz yolculuğunda mekân giderek genişler. Bu anlamda *“anı, kahramanın görünüşünün daha ilk ögesinde, toparlayıcı ve bütünleyici bir kuvvet işlevi taşır”*

(Bakhtin, 2005:170) ve mekânın kahramanın benliğinde düşsel bir tutkuya dönüşmesini sağlar.

Deniz yolculuğu sırasında Yusuf'un Züleyha'yı yalnız başına denize girebileceği bir sahile getirdiği anda ise mekân dingin bir hal alır. Bu dinginlik, Züleyha'nın davranışlarına yansır ve içinde anlamlandıramadığı bir neşeye dönüşür:

“Züleyha, burada geçirmekte olduğu zamanın hayatında aynı dekor içinde bir ikinci defa tekerrürüne imkân olmayan nadir saatlerden biri olduğunu, bir kenarındaki birkaç canlı mahlûk görünmeyen bu kumsalı daima hatırlayacağını anlıyordu.” (s.176-177)

Kendisiyle baş başa kalmanın olumlulaştırdığı başkışı Züleyha için deniz yolculuğunun bir parçası olan sahil bölümünde de mekân genişlik kazanır. Bu genişlik, kaza öncesi ve Yusuf'tan ayrılacağı zamana kadar geçen deniz yolculuğu süresince devam eder. Mekânın içsel anlamda dışa yansıdığı deniz, sembolik bağlamda başkışının anılarıyla birlikte yeniden var oluşunu da sağlar. Mekânın bu olumlayıcı özelliği Züleyha'nın gelecek kaygısı olmadan anı yaşamasına da katkıda bulunur.

Romanın genelinde Züleyha'nın kaza sonrası çıktığı deniz yolculuğu ve bu sayede anılarıyla birlikte var olduğu anlarda mekân derinlik ve genişlik kazanır. *“Suyun yansımada kendi boşluklarının ve düşünün”* (Bachelard, 2006: 29) benliğinde oluşturduğu hesaplaşmalarla karşı karşıya kalan kahraman, boşlukları hayaller ve umutlarla doldurma edimselliği gösterir. Özellikle Gölyüzü çiftliğinde babası ile geçirdiği saatlerin hatırlandığı anlarda mekan, pitoresk bir tablo halinde verilirken Anadolu'nun başkışı tarafından bilinmeyen estetiği onun içdünyasındaki güzelliği bütünleşir.

2.1.13.6.Şahıs Kadrosu

2.1.13.6.1.Başkışı

Eski Hastalık romanının başkışısı Züleyha, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki kadın karakterleriyle hem benzeşen hem de ayrılan yönleriyle önemli bir yere sahiptir. İstanbul'da Amerikan Koleji'nden mezun olan Züleyha'nın mektep yılları, memleketin işgal altında olduğu yıllara tesadüf eder.

Başkışının karakter gelişiminde göze çarpan en önemli özellik, çocukluk döneminde aile sevgisinden uzak oluşudur. Babası asker olan Züleyha, İstanbul'da

annesi ve teyzesi ile birlikte yaşamaktadır. Fakat onun kendisine model aldığı kişi dayısı Şevket'tir.

Modern İstanbul yaşamında işgal altındaki memleketin asrileştirilmesi gerektiğini düşünen Züleyha, batı kültürünün etkisinde kalarak genç kızlık çağına girmiştir.

Koleji bitirdiğinde Amerika'ya gitme hayalinin belirsiz de olsa ümidini taşıyan Züleyha için yaşamındaki eksiklik, genelde aile, özelde baba sevgisidir. Ülkenin işgal altında bulunduğu yıllarda bile kendi yaşamını ve hayallerini büyüten Züleyha, romanesk bir karakter özelliği taşır. Avrupa kültürünü Amerikan Kolejinden ve çevresindeki Rum ve Ermeni ailelerinden alan başkışı, Anadolu'nun içinde bulunduğu zorluklardan uzakta kendi insanını eğitmek ve asrileştirmek çabası içine girer.

Kolej yıllarının ardından üniversiteye gitmeyi hayal eden Züleyha'nın yetiştiği çevreyi ve aldığı kültürel mirası onaylamayan babası Ali Osman, kızını yanına Anadolu'ya aldırır. Züleyha'nın içinde bulunduğu tehlikeyi sezen babası, özellikle Şevket Bey'in etkisi altında yetişen kızının geleceğini kendisi biçimlendirmek amacındadır. Çünkü Züleyha, babasının yanına gelmeden önceki haliyle Şevket Bey'in takdirini kazanır:

“-Küçük! Sende kumaş var. Bir şeye benzeyeceksin diyordu, fakat o, belki temiz, sağlam, fakat hiç rafinementi olmayan Amerikannizme karşı sende biraz reaksiyon hazırlamak lazım.” (s.36)

Amerikan Kolejini bitiren Züleyha, okuduğu Fransız romanların etkisiyle romantik bir yaşam felsefesi benimser. Romantik bir idealist tavrı ile koleji bitirdikten sonra babasının yanına Anadolu'ya giden Züleyha, İstanbul'daki sıradanlığının yerini Anadolu'da göz alıcı bir kadın kimliğine bıraktığının bilincine varır.

Romantik bir idealist tavrıyla Anadolu'yu aydınlatma görevini üstlenen başkışı için kişiliğinin kazanımı, yabancısı olduğu Anadolu topraklarında gerçekleşir. Yaşamını okuduğu romanlardan hareketle biçimlendiren Züleyha, aile sevgisinden mahrum bir devrin eksikliğiyle yıpranan ruhunu, Silifke'de babası ile geçirdiği günlerde telafi eder.

Yazarın romanlarındaki başkışilerin “çevrelerindeki insanlarla kurdukları ilişkilerin, genellikle çocukluk dönemlerinde aldıkları narsisist yaralar nedeniyle karşılıklı bir sevgi ve saygı ilişkisinden çok, kişisel doyuma yönelik sömürü ve değersizleştirme ilişkisi olarak deneyimlendiği gözlemlenmektedir.” (Aytemiz 2005:

101) Baba sevgisinden mahrum geçen çocukluk yıllarında dayısı Şevket Bey tarafından batılı tesirlerle yetiştirilen Züleyha, Anadolu insanının alışık olmadığı bir genç kız modelidir. Reşat Nuri'nin Çalıkuşu romanındaki Feride ve Bir Kadın Düşmanı romanındaki Sâra tiplerinden izler taşıyan Züleyha ne Feride kadar aşkına sadakatle bağlı ne de Sâra kadar kendine âşıktır. Züleyha, batı romanlarında okuduğu yaşama özenen ve bunu Anadolu insanına aşılamaaya çalışan realiteden uzak bir kahraman portresi çizer.

Çocukluk dönemindeki ötelenmiş baba sevgisini Silifke'de birdenbire karşısında bulan ve bu sevgiyi doyunca yaşamak isteyen Züleyha, babasının tüm isteklerine boyun eğen bir konuma gelir. Başkişi kapalı ve içe dönük kişilik özelliğinin aksine davranmaya başlar:

“Baba kız buluştukları vakit birbirleri karşısında duydukları yepyeni heyecanlar, meraklar, utanmalarla bu yeni sevgiyi iki genç nişanlı aşkının süslerine boğmakla eğleniyorlardı.” (s.75)

Baba sevgisini Silifke'de Gölyüzü çiftliğinde tadan Züleyha, ardında bıraktığı İstanbul yaşamını ötelemeyi tercih eder. Bu tercihin ikinci bir nedeni ise kendisinin küçük bir Anadolu kasabasında gözde oluşudur. İstanbul yaşamındaki sıradanlığın burada farklılık olduğunun ayırımına varan Züleyha bu durumun tadını çıkarır.

Züleyha'nın Anadolu yaşamındaki kişilik özelliğini belirleyen önemli unsurlardan/eksikliklerden biri de aşktır. Fransız romanlarındaki romantik aşkı arayan fakat bu aşkın belki yalnızca romanlarda kaldığını düşünen başkişi, Yusuf ile evlendiğinde de aynı düşünceler içindedir.

Bireysel anlamda aşkı yanlış alımlayan ve romantizmi duygu dünyasında idealize eden Züleyha'nın yetiştiği çevrenin etkisi altında kalarak kocası Yusuf'a: *“buradan öteye geçmeyelim Yusuf... Gülinç oluruz anlaşılamayız”* demesinin altında yatan soyut ön yargılar, onun aşk olgusuna bakışını açıklar.

Anadolu'ya zorunlu geliş ile yaşanmamış duyguların eksikliğini gideren Züleyha, Yusuf ile ayrılmak üzere olduğu anda başına gelen felaket ile büyük bir değişim süreci geçirir. *“Dışsal yoksunluklardan kaynaklanan acı verici uyarılar”* (Hall,1999:87) bu değişim sürecini tetikleyici niteliktedir. Züleyha'nın kişilik özellikleri bu nedenle kaza öncesi ve sonrası olarak iki farklı yönde ilerler. Kaza öncesindeki

Züleyha, Anadolu'ya babasının ısrarı üzerine gitmek zorunda kalan Amerikan koleji mezunu, batı kültürü altında yetişmiş ve kendisini farklı gören bir kızdır.

Kaza sonrasında ise yaşamındaki değerleri yeniden yorumlayan, idealize ettiği romantik aşkı yaşamaya çabalayan kendisini başkalarından farklı görmeyen bir kişilik yapısında karşımıza çıkar. Züleyha'nın ikiye bölünmüş benliği arasındaki sıkışık durumu romanın entrik kurusunu oluşturur.

2.1.13.6.2.Norm Karakterler

Eski Hastalık romanında, başkışı Züleyha'nın eksik yönlerini tümleyen babası Ali Osman ve kocası Yusuf norm karakterlerin başında gelir. Ali Osman Bey, Züleyha'nın çocukluğu süresince yanında olamamış cepheden cepheye koşmuş bir askerdir. Kızı Züleyha İstanbul'da iyi şartlarda yetişirken o, vatanı düşman işgalinden kurtarmak için çarpışır. Bu nedenle çocuğuyla ilgili umutlarını yarınlara erteler:

“Ali Osman, çocuğuna ait arzularını daima ileriye bırakmış, bunun için önünde daha zamanlar var zannetmişti. Hâlbuki günün birinde kendini birdenbire yetişkin bir genç kız, içinde yetiştiği havaya göre muayyen fikirleri, hırsları, kaprisleri olan bir büyük insan karşısında bularak ne yapacağını şaşırıyordu.” (s.73)

Yaşan(a)mamış yılların eksikliğini ve kaybettiklerini fark eden Ali Osman, kızı ile arasındaki duygusal yakınlaşmada pasif kişi olarak görülür. Züleyha ise yıllarca hasretini çektiği baba sevgisini bir anda karşısında bulmanın sarhoşluğu içindedir.

Ali Osman Bey aynı zamanda Züleyha'nın Anadolu'ya bağlanmasının nedenidir. Baba sevgisinin eksikliğini giderdiği dönemlerde mutlu olan Züleyha İstanbul'a dönme fikrini annesi ve babasının ölümüne kadar zihninde öter. Ali Osman Bey, kızı Züleyha'yı yıllar sonra büyük bir şefkatle bağrına basarken onun bilinmedik yönleri de ortaya çıkar. Yusuf'un ve ailesinin büyük bir sadakatle bağlı oldukları Binbaşı Ali Osman, asker olmasına rağmen sert mizaçlı bir yapıya sahip değildir. Çevresinde uyandırdığı itibar, Ali Osman'ın Anadolu insanına verdiği değerle ölçülür.

Ali Osman Bey'in değer yargılarını gösteren en önemli satırlar kızı Züleyha'yı yanına aldırma sebebini açıkladığı anda ortaya çıkar:

“-Belki iyi mekteplerde okudun; güzel ve faydalı şeyler öğrendin. Buna bir diyeceğim yok. Fakat fikirlerini, yaşayışlarını beğenmediğim insanlar arasında

yetiştin... (...) Bana öyle geliyor ki, bunlar sana hayat hakkında yanlış fikirler verdiler. (...) Memleket, şimdiye kadar geçirdiği inkılâpların en büyüğünü geçiriyor. İstanbul gibi, büyük ve karışık yerlerde bu inkılâp, sarsıntısız geçemez...(...) Birkaç sene benimle Anadolu'da yaşamak, senin için daha hayırlı olacağını zannettim.” (s.78)

Ali Osman, Züleyha'nın babalık şefkatini doyuran bir kahraman olmanın ötesinde Türk askeri kimliğinin de sembolü konumundadır. Ali Osman'ın memleketin içinde bulunduğu nazik durumu, önceden sezerek kızını yanına aldırması da onun aydın bir kişilik yapısına sahip olduğunun göstergesidir.

Yusuf ise başkişi Züleyha'nın romantik idealist hayallerini bütünleyen kişi olarak görülür. Züleyha'nın Silifke'deki ilk günlerinde babasının rızasıyla Yusuf ile mantık evliliği yapan Züleyha, onunla arasına sürekli bir mesafe koyar. Yusuf, Züleyha'nın bakış açısına göre tipik bir Anadolu erkeğidir. Yusuf ile Züleyha arasındaki ilişki, Anadolu ile İstanbul çatışmasının odaklandığı sembolik bir boyuttur.

Eserde başkişi Züleyha, merkeze alındığı için Yusuf'un kişilik özellikleri de onun gözüyle sunulur. Züleyha, Silifke'ye gittiği sıralarda Yusuf belediye başkanlığı yapmaktadır. Yusuf'un belediye başkanlığı ve siyasete olan merakı, çevresindekilere karşı davranışı ve Züleyha'nın gözüyle aktarılır. Züleyha, Yusuf'u, basit işler peşinde koşan ve yaptığı sıradan işleri çok önemseyen tekdüze ve boyutsuz bir insan olarak görür:

“Dünyada hiçbir belediye reisi memleketini bunun kadar iyi temsil edememiştir. Görünüşte iri yarı, hatta güzelce denecek bir genç adam. Fakat ruh yok. Gayet basit, iptidai ve can sıkıcı...Bütün konuşmaları yol, su, toprak ve belediye bütçesi üzerine...” (s.47)

Yusuf'u sıradan bir insan olarak gören Züleyha'nın ona karşı davranışları da basite indirgenir. Yusuf'ta okuduğu Fransız roman kahramanlarından esintiler arayan Züleyha, onu fiziksel anlamdaki kusursuzluğuna karşı ruhsal anlamda yetersiz bulur. Bu yetersizliğin arka planında yer alan sebeplerin başında ise İstanbul dışındaki taşra insanının düşünce yapısını küçük görme önyargısı yatar. Züleyha'nın Yusuf'a kendi hayalinde biçtiği rol ile realitede karşısında bulunan kişi arasındaki fark, toplumsal anlamdaki değişimle birlikte yenileşme çabası içine giren insanımızın bunalımını da içermektedir.

Başkişi Züleyha'nın aşkının öznesi olarak algılanan Yusuf, tıpkı yazarın metinlerarasılık yöntemiyle göndermede bulunduğu Yusuf ile Züleyha hikâyesindeki Yusuf peygamber gibi aşğını reddeder bir konumda karşımıza çıkar. Bu reddediş, Yusuf'un bireysel anlamda yok sayılan duygularının kendi içindeki gurur duvarına çarpması anlamına gelir. Yusuf'un Züleyha tarafından önceleri iptidai ve basit olarak görülen kişiliği bir anda yücelecektir. Fiziksel anlamda güzelliğini takdir ettiği Yusuf'u kaza sonrasında ruhsal anlamda da beğenen Züleyha'nın bu durumu, Yusuf tarafından romantik aşk tutkusuna bağlı olarak değişen bir hastalık olarak görülür.

2.1.13.6.3.Kart Karakterler

Eserde başkişi Züleyha'nın yakın çevresinde yer alan ve kişilik özelliklerini değiştirmeyen karakterlerden dayısı Şevket Bey, kart karakterlerin başında gelir. Milli Mücadele döneminde İstanbul İtilaf Devletleri tarafından işgal edildiği sıralarda onların takdirini kazanan Şevket Bey, ülkeyi yalnızca siyasi yollarla kurtarabileceğimize inanan batılı düşünceyi her zaman savunan aktif bir siyaset adamı özelliği taşır. Eski bir Hariciye memuru olan Şevket Bey, gençliğinin birçok senelerini Avrupa'da geçirmiş ve orada hayatın tüm inceliklerini öğrenmiş biridir. Eserde, Züleyha'nın kendisine neredeyse bir idol/model olarak aldığı Şevket Bey ile babası Ali Osman arasındaki zihniyet farklılığını karşılaştırdığı sahne önem taşır:

“Züleyha birçok defalar, babasını büyük dayısıyla mukayese etmişti. Şevket Bey, yaşlı olduğu halde ondan ne kadar yeni fikirli, zeki ve medeni bir insandı. Ailesini ne güzel yaşıyordu. Düşmanlar bile onu ne kadar beğeniyor ve hatırını sayıyorlardı. Babasını Adana'da öldürmeye çalışan Fransızlar, dayısını burada el üstünde tutuyorlar; sefarethanelelerde, zırhlarda çaylara, balolara çağırıyorlar; hastalandığı zaman üniformalı ecnebi zabitleri vasıtasıyla hatırını soruyorlardı.”
(s.27)

Şevket Bey, özellikle Fransız kültürünün etkisinde kalarak ülkesini de aynı yolda “asrileştirmek” sevdasına tutulmuş batıcıların “ütopyacı bireycilik” anlayışına yakın bir çizgide yer alır. (Berkes,2006:385) Şevket Bey, roman boyunca iki boyutta okur karşısına çıkar. Züleyha'nın geçirdiği kaza öncesinde batılı düşünüş tarzını ülkesine benimsetmek amacındaki bir idealist iken kaza sonrasında yeğeni ve kocasının İzmir'e geldiğini duyup rahatsız olan bir kişidir. Dolayısıyla o, devrin şartları içinde milli

mücadelenin ülke için faydasız olduğu yanlışısına düşen karakterleri sembolize etmektedir.

Romanda tek boyutlu kahraman olarak karşımıza çıkan diğ er bir karakter ise Yusuf'un annesi Enise Hanım'dır. Enise Hanım, Anadolu kadınının ortak özelliklerini bünyesinde toplamış bir kahramandır. Başkış i Züleyha'nın Silifke'de hastalanarak ö len annesinin yerini alan Enise Hanım, anlatıcı tarafından realist Anadolu kadını olarak tanıtılır. Züleyha, Enise Hanım'ı ilk gö rdüğü anı şu şekilde aktarır:

“Anneye gelince, o, kızlardan ziyade Yusuf'a benzeyen erkek yapılı bir kadındı. Keskin çizgili enerjik bir ç ehresi, zeki ve hâkim bakış lı büyük kara gözleri vardı.”
(s.70)

Romanda başkış i Züleyha'nın öz annesinden daha fazla yer alan Enise Hanım, eş i olmamasına rağmen kendi çiftliğinde yaşayan bir hanım ağ a kimliğindedir. Anadolu kadınının olaylar karşısındaki realist tutumu da Enise Hanım'ın özelliklerinden biridir.

2.1.13.6.4.Fon Karakterler

Eski Hastalık romanında, başkış i Züleyha'nın İstanbul ve Silifke'de sürdürdüğü yaşamda çevresinde yer alan fakat olayların gelişimine işlevsel anlamda fazla katkı sağlamayan birçok fon karakter bulunmaktadır. Romanın ilk bölümünde Züleyha'nın kaldığı hastanede karşımıza çıkan Baş Şvester (Hemşire) ve Doktor; Züleyha'yı otomobiline bindirip kaza yapan genç adam fon karakterlerdir.

Züleyha'nın Yusuf ile birlikte Silifke'ye gittiği Taşucu adlı teknedeki Kaptan, Doktor Emin Bey, Yereli Halil, Sakızlı bağ lamacı ve adı verilmeyen diğ er tayfa da figüratif konumundaki karakterlerdir. Yine Taşucu vapuruna Doktor Emin Bey'in ölümü üzerine giren Babaefendi de fon karakterdir.

Züleyha'nın kolejdeki hocası Mis Corley ve okul arkadaşları, İstanbul'daki teyzesi, dayısı Şevket Bey'in ailesi de romanda sadece ismen geçmektedir. Züleyha'nın annesi de roman boyunca sadece ismen varolan fakat hiçbir etkinliği olmayan karakterler arasında yer alır.

Silifke çevresinde ise Züleyha'nın ilk gittiği günlerde tanıştığı Yusuf'un iki kız kardeşi, bir eğ lence programı düzenleme komitesinde tanıştığı Belediye Başkâtibi, Avukat, Ziraat Müdürü, Vilayet Meclisi Azası ve Fikri Bey de romanın kurgusunu

renklendiren simalar olmaktan öteye geçemezler. Yine Silifke’de yapılan bir düğün sırasında görülen şarkıcı Hicran ve yöre halkı da bu gruba girer.

Yusuf’un Fransa’da kaldığı pansiyon sahibi ve karısı ile oğlu, pansiyoncunun Yusuf’la evlendirmeye çalıştığı kızları da fon karakterlerdir.

Romanın bazı bölümlerinde olay örgüsünün gelişimine katkı sağlamak amacıyla roman dünyasına giren şöför, Avukat Yusuf ve karısı, Hâkim, Ayvalıkta’ki sinemadaki adam ve sinema sahibi Hacı Bey, İzmir’deki ekonomist ve ailesi, Gölyüzü çiftliğindeki kâhya ve diğer çalışanlar da fon karakterler grubunda yer alırlar.

2.1.13.7.İzleksel Kurgu

Eski Hastalık romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Yusuf Ali Osman Enise Hanım	Züleyha Şevket Bey Zihni Bey
Kavramlar Düzeyinde	Aşk Yalnızlık Sadakat Doğulu olmak (Milli bilinç)	İhanet-Kaçış Narsisizm (Kendini beğenmişlik) Aşağılık Kompleksi Batılı olmak (Yabancılaşmış bilinç)
Simgeler Düzeyinde	Taşucu vapuru Gölyüzü/Anadolu Sinema Deniz	Otomobil kazası Alemdağı İstanbul Ayna

2.1.13.7.1.Aşk:

Eski Hastalık romanı, başkişi Züleyha’nın romantik aşk deneyimi ile realist aşk deneyimi arasındaki çatışma üzerine kurgulanır. Aşkın romantik anlamını içselleştiren ve yaşamına uyarlamaya çalışan başkişi Züleyha, kendi duygu dünyasına girecek bir “aşk” arar. Bu bağlamda “*şizoid kişilik*” (Guntrip, 2003:93) özelliği gösteren Züleyha, Giddens’in tabiriyle “*kadınsılaştırılmış bir romantik aşk arayışı*” (Giddens, 1994: 45) içerisinde.

Romanda aşk olgusu, kahramanların isimlerinden hareketle Yusuf ve Züleyha kıssasına göndermede bulunularak işlenilir. Aşk, başkişi Züleyha’nın içinde taşıdığı ve kurguladığı bir duygu yoğunluğunun dışı farklı boyutta yansiyarak hastalıklı bir biçim

alması halinde görülür. Başkişi Züleyha, aşkı, yetiştiği Amerikan koleji ve okuduğu Fransız romanlarının etkisi altında yaşamayı umut ederken farklı bir yoldan öğrenecektir. Bu farklılık, başkişinin sadece aşk anlayışının değil yaşam felsefesi ve Anadolu insanına bakış açısının ortaya konulması bakımından da önem arz eder.

Duygusal bir mahrumiyet içinde geçen çocukluk döneminde, “kendilik değerlerini” oluşturan Züleyha, sonradan kazanılan duygu yoğunluğunu taşıyamaz. Babasından uzak bir çocukluk dönemi geçiren Züleyha, babası ile Anadolu’da bugünleri telafi ettiği süre zarfında kendisini içinde bulduğu duygu yoğunluğunda karşısına çıkan yakışıklı Yusuf ile babasının gizli tahakkümü altında evlenmek zorunda kalır. Bu zorundalık “*bilinçsiz romantik Züleyha*”nın bilinçli bir seçimidir. Ali Osman Bey’in kendisini Yusuf ile evlendirme arzusunu fark eden Züleyha, romantizmden uzaklaşarak düşünceleriyle baş başa kalır:

“- Çocuk olmayalım baba, dedi, mantıkî düşünelim... Hissimizle hareket edersek sonradan ikimiz de pişman olabiliriz... Maksudınızı anladım... “Yusuf”la evlenmen benim için bir arzudur, fakata artık senin üzerinde otoritem kalmamıştır” demek istiyorsunuz.... Bir kere şunu bilmelisiniz ki, siz, benim üzerimde otoritesi olan tek insansınız ve umarım ki, daima da öyle kalacaksınız.” (s.109-110)

Baba otoritesi ve baskısından ziyade geç gelmiş/bulunmuş baba sevgisinin etkisi altında kalan Züleyha, Yusuf ile evlenmeyi mantıkî bir evlilik biçiminde düşünerek kabul eder. Aşkı kendi emri altındaki bir nesne konumuna düşürmek isteyen Züleyha, bu andan itibaren bilinçli eyleyen konumuna geçer. Şizoid bir karakter özelliği gösteren Züleyha, “*dış dünyadan kendini kopuk tutarak iç ruhsal dünyasında coşkusal yüklü fantezileştirilmiş nesne ilişkilerine o denli yönelir ve sonunda sonunda psikotik yalnızca kendi iç dünyasında yaşamaya başlar.*” (Guntrip, 2003: 14) Bu süreçte kendi iç dünyasında kabul ettiği aşk algısını dış dünya ile bağdaştıramayan Züleyha, Enise Hanım’a ve Yusuf’a evlilik tekliflerini kabul ettiklerini kendisi söyleyerek hem bir yanılğı sürecine girmiş hem de olayların eyleyeni ve hâkimi olarak kendisini ön plana çıkarmıştır.

Fransız romantizminin etkisiyle aşkın öznesi olmayı arzu ederken aşkın nesnesi konumuna düşme tehlikesini sezen Züleyha kocası Yusuf’u kendi ruh dünyasının dışında ve kendi arzuları doğrultusunda ele geçirmek ister. Züleyha’nın bu tavrı, Yusuf gibi bir Anadolu derebeyi torununun gururu karşısında adeta bir duvara çarpıp yere düşecektir. Yusuf’u ilk andan itibaren kendi arzularının nesnesi konumuna düşürmek

isteyen Züleyha onun “taşralı” tavrını sözde düzeltme eğilimi içerisindedir. Züleyha’nın Yusuf ile evlenmeyi kabul ettiğini söylediği sahne bunun kanıtı niteliğini taşır:

“Genç kız, sarhoşluğa benzer hafif bir baş dönmesi içinde idi. Biraz sonra Yusuf’u karşısında görünce ilk sözü başkasına bırakmak istemedi; iki dakika evvel Enise Hanım’a söylediklerini aynen tekrar ederek:

Ailemize karşı büyük bir nezaket ve teveccüh göstermişsiniz, dedi. Biz de babamla beraber teklifinizi kabul ediyoruz. Mutabıkız değil mi?

Birkaç adım ilerleyerek erkekçe ve arkadaşça bir tavırla elini uzattı; Yusuf’un elini sıktı.” (s.114)

Züleyha’nın ilk andan itibaren kendi hâkimiyeti altında tutmak istediği bu evlilik ve aşk hikâyesi, onun romantizmden sürekli olarak uzak kalmasına neden olur. Romantizm, başkişinin tekeli altında olan ve istendiğinde yaşanabilecek bir durum biçiminde sunulur. Yusuf’u daima kendi dünyasından farklı bir dünya algısı içinde düşünen Züleyha, aşkı yaşayamama endişesi içinde bir evlilik sürdürür. Ne istediğini bilmez bir halde kendi sınırlarını belirleyen ve Yusuf’u bu sınırların dışında yaşamaya mecbur kılan Züleyha’nın yıkımı da bu sınır arasındaki ani kırılma ile gerçekleşir. Züleyha’nın sıradan bir tartışma sırasında “ayrılalım” tehdidinin Yusuf tarafından kazandığı anlamın eyleme dönüşmesi başkişinin aşk algısını sorgulama sürecini başlatmış olur.

Romanda aşk, başkişinin duygu dünyasının eğilimlerine uygun olarak iki farklı görünümde sunulur. İlk bölümde yalnızca okuduğu romanların ve yetiştiği çevrenin tesiri altında içselleştirilen aşk algısı, realite ile çatışıp kendi dünyasına hapsolür. İkinci bölümde ise romantizmin realiteye uyan tarafları ile sahiplenilen aşk, başkişi Züleyha’yı kendi tahakkümü altına alır. Züleyha’nın aşk anlayışı, Yusuf ile yaptığı yolculuk sırasında birdenbire değişecek ve aşkın romantik boyutu Yusuf’un bedeninde cisimleşerek Züleyha’nın kalbine iner. Aşkın olumlandığı bu bölümde Züleyha, kendi hâkimiyeti altında gelişen olayları Yusuf’un eline bırakarak geri planda ona, hayranlığını artıracak derecede farklı bir gözle bakar. Züleyha’nın ilk bölümdeki aşkı alımlayışı kendi ağzından şu şekilde aktarılır:

“- Âşık olmak, rastgele bir insandan kendine bir heykel yapıp tapmak, bütün zevki, saadeti onda aramak, onsuz yaşamak kabil olamayacağına inanmaktır... (...) Hele o evlenmelerdeki aşk... Türlü hesaplar, pazarlıklardan sonra iki insanı sandıkları, sepetleriyle bir eve yahut odaya kapamışlar... Onlar birbirlerine adlarını sorduktan sonra: “Efendim biz birbirimiz için dünyaya gelmişiz de haberimiz

yokmuş.(...)” yolunda sözler söylüyorlar. Bu kadar lakırdı, bu kadar sahtekârlık iki hafta sürmeyeceği muhakkak olan bir aşk için...” (s.125-126)

Züleyha’nın aşkı alımlayışı, yaşadığı toplumun gülünç görünen aşk algısından farklı olarak yukarıdaki sözlerde dile getirilir. Züleyha, toplumdan farklı bir tutum içerisinde olduğunu Yusuf’a göstermek amacıyla evliliğin ilk gününde “toplum tarafından algılanan aşkı” yaşamından kovarak yerine “dostluk” kavramını yerleştirir. Yapay bir aşkın içinde yok olmaktansa samimi bir dostluk ile evlilik hayatını yürütmeye kalkışan Züleyha, realizmin ötesinde bir tutum sergilediği için evliliğinde bunu başaramaz.

Aşkın nesnesi olmak ile öznesi olmak arasındaki uçurumu derinden yaşayan başkişi toplumsal anlamda da aşk olgusunun iki boyutunu yansıtır. Aşkın Fransız romanlarındaki ulaşılması/ yaşanması neredeyse olanaksız olan boyutu ve Anadolu insanının bilinçaltında oluşan aşk algısı arasındaki uyumsuzluk, romanın temel sorunlarından biri olur. Bu sorunun merkezinde yer alan başkişi Züleyha’nın duyguları bu nedenle daha açık bir biçimde verilirken Yusuf’un duyguları arka planda kalır.

2.1.13.7.2.Narsisizm:

Romanın başkişisi Züleyha’nın kişiliğinde görülen narsisizm, romanın temel izleklerini destekleyen bir unsur olarak dikkati çeker. İstanbul’da Amerikan Kolejinde okuyan ve kültür seviyesi yüksek bir ortam içerisinde ilk gençlik yıllarına adım atan başkişi Züleyha, güzelliğin dış dünya tarafından fark edilen bir olumlu değer olduğunun bilincindedir. Kernberg narsistik kişiliklerin başlıca özelliklerini; *“büyüklenmecilik, aşırı bencillik ve başka insanlardan hayranlık ve takdir elde etmeye çok hevesli olmalarına karşılık, başkalarına karşı çarpıcı bir ilgi ve eşduyum yokluğu”* (Kernberg 1999: 200) biçiminde değerlendirir. Romanın başkişisi Züleyha’da da özellikle insanlardan takdir ve hayranlık elde etme isteği ve eşduyum yokluğu özellikleri ön plandadır.

İstanbul’dan çıkıp Silifke’ye gelen modern bir genç kızın Anadolu insanına küçümseyici bakışının ardında narsisizmin izlerini görmek mümkündür. Amerikan koleji ve dayısı Şevket Bey’in batılı tesirleri altında yetişen Züleyha, Anadolu’ya dışarıdan ve dışarılının gözüyle bakan insanlar arasında yer alır. İstanbul’daki modern yaşam ve sosyete arasında sıradanlaşan Züleyha, Silifke’de kendisinin farklı bir konumda görüldüğünün bilinci ile hareket eder:

“Züleyha, gelin elbisesinin üstüne bir manto almış, kocasıyla beraber bir zaman kalabalığın içine karışmıştı. Bu vaziyette kendini tebaasının arasına girmeye tenezzül etmiş bir popüler prenses vaziyetinde görüyor; gizli bir gurur duyuyordu.”
(s.120)

Züleyha'nın kendi içinde yaşadığı gurur aslında çevresiyle olan ilişkilerine de yansır. Anadolu insanının saf kalmış yanını küçümseyici bir istihza ile dayısına yazdığı mektuplarda anlatan ve ortamdaki sıkıldığını belirten Züleyha, öte yandan içindeki narsisist eğilimleri de dışa yansıtmaktan geri durmaz. Özellikle Silifke'ye ilk geldiği dönemlerde, kendisine yöneltilen bakışların ve ilginin tatlı hazzını yaşayan Züleyha, ona bakanları “ötekiler” sınıfı içerisinde küçümseyerek görür.

Yaşadığı topluma karşı bir eşduyum eksikliği içerisinde olan başkişi, kocası Yusuf'u yaşadığı toplumun bir prototipi varsayarak kendi narsistik eğilimlerini onun üzerinde deneyimler. Daima küçümseyici bir tavırla ben ve siz ayrımı içerisindeki bu tutum, Züleyha'nın realitenin ötesinde yaşamasından kaynaklanır. Romantik bir duyarlık ve çocukluk döneminde alınmış yanlış batılı yönelimler, Züleyha'nın ben ve öteki arasındaki uçurumu giderek genişletmesinde büyük etken olur.

Romanda başkişi Züleyha'nın topluma yönelik narsistik bakışının ardındaki gizil kuvveti içinde barındıran değer olarak ben'e yönelimi de satır aralarında verilir. Yusuf ile evlendiği gün kendi hâkimiyetini “öteki” üzerinde pekiştirmek isteyen Züleyha, aşkın ya da genel anlamda evliliğin öznesi olmak hevesi ile hareket eder. Bu hareket ve düşünce tarzı ile kendi bedenine yönelen Züleyha aynanın karşısına geçtiği anda narsisist kişiliğin özellikleri bir anda dışa yansır:

“Köşedeki aynanın bir ucunda kendilerini gördü ve bu ona, vaktiyle sinemada seyrettiği bir sahneyi hatırlattı: gece yarısından sonra, bir bar köşesinde Yusuf gibi ceketsiz ve kravatu bozulmuş temiz bir gençle yarı çıplak bir meşhur aktris arasında geçen bir sahne... Aktris, sefahate kanıksamış, hayalsiz ve bezgin bir kokottu. Züleyha genç arkadaşının hayat hakkındaki masum fikirleriyle alay eden bu kadının tavrına, oturuşuna, hatta boyalı dudaklarına, kendi tavrını, oturuşunu dudaklarını benzettiler. Ve bu benzetiş onu ürkütmek şöyle dursun, bilâkis memnun etti.”
(s.123)

Kendi içinde yaşadığı ve yaşattığı değerlerin dışavurum anı olarak görebileceğimiz bu sahnede Züleyha, Yusuf'u kendi istediği şekilde yönlendirmenin hazzına varır. Anlatıcının bilinçli bir biçimde kullandığı “ayna” simgesi gerçekliğin kendisini değil

sadece bir yansımasını hatırlatması bakımından önemlidir. Bu anlamda, “Ayna, kendini nesneleştirme için malzeme sağlamaktan fazlasını yapamaz, üstelik bunu da saf biçimine yapamaz.” (Bakhtin 2005: 51) Zira Züleyha’nın içinde bulunduğu sahne ve takındığı tavırlar da realitenin ötesinde olacak kadar yapaydır. Züleyha’nın içinde var olan ve dışa yansıyan bencilliği, gerçek anlamda yaşanmayıp onun kendisine biçtiği bir rol şeklinde kurgulanır. Fakat yine de Züleyha yaşamın kendisine öğrettiği bencillik duygusunun hazzını yaşamak için bedenini ve tavırlarını aynada izlemekten kendini alamaz.

2.1.13.7.3.Yabancılaşma:

Romanın vaka zamanı göz önüne alındığında doğu ve batı arasındaki çatışmanın hem fiziksel hem de psikolojik boyutta olduğu görülür. Milli Mücadele döneminde Anadolu’nun ve İstanbul’un işgal altında olduğu bir süreçte aşk ilişkisine dayalı olan Eski Hastalık romanında dönemin sosyal görünüşü, kahramanların değer yargıları ve kişilik yapıları üzerinden çözümlenir.

Özellikle roman başkışısı Züleyha’nın kişilik yapısı ve gelişmesi üzerine kurgulanan bu çatışma, İstanbul’un bir kısmının Anadolu’ya bakışı ve Anadolu’nun yaşadığı gerçeklerden hareketle ele alınır. Züleyha, Amerikan Kolejinde okumuş olmanın yanı sıra Anadolu’nun işgali sırasında İstanbul’da bulunan İtilaf devletlerinin üst düzey komutanları ile samimi ilişkileri olan Şevket dayısının etkisi altında yetişir. Anadolu’da cepheden cepheye koşan babasının durumunu bile yadırgayan bir değer yitimi içerisindedir. Şevket Bey’in ülkenin sadece siyaset ve işgal güçleri ile iyi geçinmekle kurtulacağına inandığı gerçeği, Züleyha’nın büyüdüğü sosyal ortamı göstermesi bakımından önem taşır:

“Büyük dayının deli dediği adam, Züleyha’nın babası Ali Osman’dı. Şevket Bey, eniştesini hakikaten severdi. Fakat bu sevgi, elinde sopa ve saban demirinden başka silahı olmayan dört buçuk köylü ile, dünyanın en medeni ordularını memleketten kovmak gibi boş bir hayale inanmış bir insana deli demesine mani değildi.

Bu zamanda, bu mağlup ve yorgun milleti ancak siyaset kurtarabilirdi. Halbuki bu adamların çılgınlığı, bu ümide de engel oluyor, zavallı Osmanlılığın son mezarını kazıyordu.” (s.26)

Şevket Bey'e ait olan bu düşünce, aslında toplumun sınırlı bir kesiminin duyarsızlaştırılmış bilincini de göstermektedir. Anadolu'da milli mücadele sürerken İstanbul'da yaşayan belirli bir kesim, İtilaf güçleriyle iyi geçinerek onların siyasi emellerini ve sömürgeci zihniyetini benimser. Kurtuluşun onlara bağlanarak gerçekleşeceği düşüncesini taşırlar. Bu düşüncüyü paylaşan kesimin özellikle büyük bir kısmı ise Batının fikirlerini ve kültürünü yakından bilen, batılı olmak düşüncesini onları taklit etmekten ibaret zannedenlerdir. Eski Hastalık romanında özellikle Şevket Bey üzerinden ele alınan bu konu, başkişi Züleyha'nın doğuya/Anadolu'ya ve Anadolu insanına bakışında da kendisini gösterir. Thierry Hentch'in dediği gibi aslında; *“modernliğin doğusu modern doğu değildir. Bu, 19. Yüzyıldan başlayarak, Avrupa modernliğinin araştırdığı, didik didik ettiği ve yuttuğu bir Doğu'dur. Güçler dengesinin kurbanı ve hayal ürünü. Aynı açgözlü bakış altında iç içe geçmiş çok yüzlü doğu: Batılı topun tüfeğin, sermayenin ve fantazmaların kurbanı”* olmuştur.” (Hentch 1996: 157) Batının doğuya bakışını benimseyen daha doğrusu doğuyu onlardan öğrenerek onlar gibi düşünen insanlar arasında yer alan Züleyha, ancak Anadolu'da babası ile buluştuktan sonra ve babasının askerliğini yaptığı Çanakkale'deki cepheleri gezdiği sıralarda Yusuf'un telkiniyle milli değerlerini hatırlar.

Züleyha'nın doğuya ve Anadolu insanına karşı küçümseyici bakışının altında dayısı Şevket Bey'in telkinleri önemli bir yer tutar. O, Anadolu'ya geldiği andan itibaren kendisini halkına modernliği öğretmekle yükümlü bir gönüllü elçi olarak görür. Anadolu'nun savaştan çıkan yüzünü işte tam bu sırada kavramaya başlayan Züleyha, düşmana karşı verilen mücadelenin büyüklüğünü ve babasının çektiği sıkıntıları sonradan öğrendiğinde ona ve yapılan mücadeleye olan saygısı giderek büyür. Özellikle milli mücadelenin nasıl kazanıldığını eski bir asker anlatmışları onu derinden etkiler:

“Züleyha, zaferin ilk günlerinde, kıyafetinden bir eski asker olduğu anlaşılan ihtiyar bir adamın, etrafına toplanmış birkaç mektep çocuğuna, İstiklâl Muharebesini tarif ettiğini işitmişti: “Gazi'nin kumandası altında asker baş, Anadolu halkı sağ el, Anadolu kadını sol el oldu. İşte böyle elbirliğiyle kendimizi kurtardık.” (s.80)

Anadolu'da yaşanan milli birliğin İstanbul'dan bir delilik olarak görüldüğünü dayısı Şevket Bey'den işiten Züleyha, şimdi bu deliliğin nasıl bir bilinç olduğunun farkına varır. Sıkıntılarını ve dertlerini bireyselleştirmeyen Anadolu insanının ortak bir bilinç

etrafında hareket ederek kendi “*fantazmalarının kurbanı*” olarak gördüğü doğuya gelen “modern batı”nın gerçek yüzünü Züleyha burada fark eder.

Doğulu olmak ve batılı olmak arasındaki zihniyet bunalımı/çatışması romanın genel kurgusunda Züleyha ve Yusuf arasındaki bireysel çatışmanın temeline odaklandırılır. Züleyha’nın batıyı görmeden batılı olma sevdasına karşılık Yusuf’un Fransa’da belli bir süre kalıp onları tanıdıktan sonraki modernlik algıları, romanın görünmeyen yüzeyinde çatışan değerlerdir. Züleyha’nın Amerikan kolejinde aldığı batı kültürünün ve dayısı Şevket Bey’in de telkinleriyle batı tarzı hayatı benimsemesi karşısında, Anadolu insanının saflığı/bozulmamışlığı milli değer olarak karşımıza çıkar. Genel anlamda romanın arka planında yaşanan bu çatışma, Yusuf ile Züleyha arasındaki aşk ilişkisinin üzerine kurgulanmış bir değerler çatışmasının göstergesi niteliğini taşır.

2.1.14.Ateş Gecesi

2.1.14.1.Romanın Kimliği

Ateş Gecesi anlatısı Reşat Nuri Güntekin'in olgunluk döneminin sonlarında kaleme aldığı bir eserdir. Bu eserde aşkın patolojik deneyimlemesi üzerinde duran yazar, başkişi Kemal Murat'ın bireysel anlamda kendini gerçekleştirdiği olgunluk döneminde karşı cinse bakışını “sorun” haline getirerek aktarır.

İlk defa 1942 yılında Semih Lütfi Kitabevi tarafından yayınlanan Ateş Gecesi romanı 1940 yılında Yedigün dergisinde tefrika edilir. Kitabın 2007 yılında on altıncı basımı İnkılap yayınları tarafından yapılır.

2.1.14.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Karma bakış açısı ile yazılan Ateş Gecesi romanı, İstanbul'dan Milas'a sürgün edilen Kemal Murat adlı bir gencin Milas'a gelişi ile başlar. Aydın'dan Milas'a giden posta arabasındaki durumdan başlayarak anlatılan romanın vakası, ilk görünümde hâkim anlatıcı tarafından aktarılır:

“Aydın'dan Milas'a inen posta arabasında beş kişi idiler: Durmadan tütün içen ve dizleri arasına sıkıştırdıkları bir kahve tepsisi üstünde kağıt oynayan iki incir komisyoncusu, yüzü çiçek bozuğundan delik deşik avcı ceketli bir adam; kâh uyuklayan, kâh boyalı sakalını titreterek mırıl mırıl evrak okuyan bir ihtiyar jandarma...” (s.5)

Üçüncü tekil şahıs ağzından ve hâkim anlatıcı tavrıyla nakledilen bu satırlarda romanın başkişisi Kemal Murat, altıncı kişi olarak verilir. Anlatıcı, yolculuk yapan kişileri dışarıdan bir kişinin gözlemleriyle aktarırken bu yolculuğun bittiği anda Kaymakamın sorduğu soruları cevapladıktan sonra sözü başkişiye devreder.

Romanın ilk on sayfasındaki hâkim anlatıcı tavrı ile üçüncü tekil şahsın ağzından aktarılan olaylar artık ben-anlatıcı ve birinci tekil şahsa bırakılır:

“Biraz evvel bir bahçenin kenarından geçerken kiraz çalmış bunlardan birkaçını yedikten sonra iki tanesini de kulağıma takmış ve unutmuştum. Kaymakama karşı oynamak istediğim ciddiyet rolü iflas etmişti” (s.10)

Anlatıcının herhangi bağlantı kurmadan hâkim-anlatıcıdan ben-anlatıcıya geçişi bir kusur olarak görülebilir. Bununla birlikte Ateş Gecesi romanının başkişisi Kemal

Murat'ın başından geçen vakaları, kendi ağzından aktardığı gerçeği göz önünde tutulursa ilk bölümdeki üçüncü tekil şahsın ağzından aktarım bir “soyutlama” olarak da değerlendirilebilir. Bu durumda, *“kahraman yazarı ele geçirir. Kahramanın nesnelere yönelik duygusal-iradi tutumu, dünyada benimsediği bilişsel etik konum, yazar için öylesine otoriterdir ki yazar nesnelerin dünyasını kahramandan başkasının gözüyle göremez; kahramanın hayat olayını ancak kahraman içinde deneyimleyebilir.”* (Bahtin, 2005:33) Romanın üçüncü tekil şahıs tarafından aktarıldığı bölümde ise yazar tekrar otoriteyi ele geçirir. Bu noktada başkişi ile ilgili verdiği bazı özelliklerde ve Kemal Murat’a yaklaşım tarzında bir öznellik göze çarpar:

“Bu çocuk, bir gün evvel Çine’de geçirdiği büyükçe bir tehlikeden uslanmışa benzemiyordu.” (s.5); *“Öyle görünüyordu ki, bu çocuk için, hiç olmazsa şimdilik ‘pekâlâ’ olmayacak bir şey yoktu.”*(s.7)

Kendini dışarıdan izleyen başkişi, Milas’ta Kaymakamla ilk tanıştığı günkü muhabbeti sonradan hatırladığı andaki sözleriyle hâkim-anlatıcıdan kahraman-anlatıcıya geçişin bir “soyutlama” olabileceğinin ipucunu da vermiş olur:

“Şimdi elli yaşıdayım. Bu kadar çabuk bağlanan bir dostluk bağına hayatımda ikinci defa tesadüf etmedim. Hem de şu var ki onlar yaşlı başlı adamlardı. Ben akli başından iki karış yukarıda toy bir çocuk. Yani uzlaşmaz iki ayrı dünyanın insanı.” (s.11)

Kahraman-anlatıcı, geçmişte yaşadığı olayların muhasebesini şimdiki zamanda yapar: *“Nihayet, kendimi bu kadar bırakmamamın başka bir sebebi de vardı ki onu şimdi izah edebiliyorum.”* (s.25) Henüz on sekiz yaşında bir genç delikanlı iken başından geçen olayları elli yaşın verdiği bir olgunlukla değerlendirir.

Geçmişte yaşadığı durumları ve bu durumlar karşısında gösterdiği tepkileri şimdi algılayan başkişinin geçmiş ile an arasındaki durum değerlendirmesi, birinci tekil şahıs tarafından aktarılır. Başkişinin Milas’a sürgün olarak geldiği zamandan sonrasını anlattığı olaylarda kahraman-anlatıcı daha da geriye giderek on üç yaşında başından geçen aşk macerasını da aktarır.

Kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi, geçmişte yaşadığı olayları aktarırken karşısında belirli bir okur ya da olayları dinleyen birileri varmış gibi davranır. Anlatıcı, kendi varlığını hissettirecek imalarda bulunur:

“Birkaç sene sonra başlayan yeni perdeye gelince:” (s.40); “Bunu biraz uzun anlatmalıyım:” (s.42); “o zamanki çocuk kafamla çok kuvvetli zannettiğim bazı mukabeleler aklıma geldi. Bereket versin, vakit geçtiği ve araya başka sözler karıştığı için buna imkân bulamadım.” (s.190); “Bunu gerçi senelerce sonra anlamış bulunuyordum.” (s.193)

Kahraman-anlatıcı, geçmişte yaşanan olayları şimdiki zaman diliminde aktarırken vakaları iki farklı boyutta ele alır. Olayları geçmişte yaşayan Kemal Murat’ın on sekiz yaşında; bu olayları hatırlayan ve şimdiki zamanda anlatan Kemal Murat’ın elli yaşında olması bu anlayış farklılığın temel sebebidir. Bu nedenle roman, kahraman-anlatıcı bakış açısı ile yazılmış olmasına rağmen dar ve tak taraflı bir düşüncenin aksine geniş boyutlu bir çerçeveden sunulur.

2.1.14.3.Olay Örgüsü

Ateş Gecesi romanı, anlatıcı tarafından iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm, Romen rakamlarıyla XXIII, ikinci bölüm V alt başlıktan oluşmaktadır. Roman başkışısı Kemal Murat’ın Milas’a sürgün olarak gitmesi ile başlayan romanın vakası, sürgün dönüşünün üzerinden geçen on yıllık zamanı da kapsayacak biçimde devam eder.

Kemal Murat’ın gençlik dönemi ve olgunluk dönemi göz önüne alındığında roman üç vaka halkasına bölünerek incelenebilir:

Birinci Bölüm

- Kemal Murat’ın sürgün olarak Milas’a gelmesi orada Kaymakam ve Doktor Selim Bey ile tanışması ve Varvar Dudu adlı ihtiyar bir Ermeni kadının evine yerleşmesi
- Kemal Murat’ın zamanda geriye dönerek büyük ağabeyinin padişahın istemediği bir şehzade kızı ile evlendiği için sürgün edildiği günü hatırlaması
- Varvar Dudu’nun evlenmek üzere olduğu nişanlısı Kegam’ı anlatması üzerine Kemal Murat’ın on üç yaşındayken âşık olduğu Melek adlı kızı hatırlaması
- Kemal Murat’ın kendini tanıtmak amacıyla kilise mahallesindeki Rum kızlarla (Maryanti, Eleniça, Despina, Rina, Miyeris, Panelopiça) arkadaşlığa başlaması

- Kemal Murat'ın Rina'yı Turunçluk'a davet etmesi ve sonra bundan vazgeçmesi
- Bir akşam Kemal Murat'ın teşvikiyle Varvar Dudu'nun bahçesinde bir ziyafet tertip edilmesi için hazırlık yapılması
- Ziyafet hazırlığı sırasında Rina ile Stematula'nın kavga etmeleri ve Kemal Murat'ın onları barıştırması
- Ziyafette Kaymakam, Doktor Selim, Papaz ve Kemal Murat'ın Rum kızları ve Varvar Dudu ile birlikte yemek yiyip gramofon dinlemeleri

İkinci Bölüm

- Kilise Mahallesi'nde düzenlenen ateş gecesine Kemal Murat'ın da katılması
- Kemal Murat'ın ateş gecesinde Afife'yi görüp beğenmesi
- Kemal Murat'ın Afife'nin Doktor Selim Bey'in kardeşi olduğunu evli ve bir de çocuğu olduğunu Stematula'dan öğrenmesi
- Kaymakam'ın kasabadan kaçan iki sürgün olayı üzerine Kemal Murat'ın evine iki jandarma gönderip tahkikat yaptırması
- Kemal Murat'ın anne ve babasının onu ziyaret etmek için Milas'a gelmeleri
- Doktor Selim Bey'in Kemal Murat'ın babasının Girit'te "Bursalı Binbaşı" olarak tanındığını hatırlaması ve tanıdık çıkmaları
- Doktor Selim Bey'in Bursalı Binbaşı'ya olan vefa borcuna karşı Kemal Murat'ın ailesini yemeğe davet etmesi
- Ziyafet günü Kemal Murat'ın Afife'ye iyice gönlünü kaptırması
- Kemal Murat'ın annesi ve babasıyla kırk gün içinde mutlu bir aile tablosu yaşaması ve onların gidişiyle büyük bir yalnızlık içine düşmesi
- Kemal Murat'ın bir akarsu kenarında gezerken düşüp bacağını kırması
- Doktor Selim Bey'in Kemal Murat'ı hastalığı süresince bakılmak üzere kendi evine götürmesi
- Hasta yatağında kitap okuyan Kemal Murat'ı Varvar Dudu ve Kaymakam'ın ziyaret etmeleri
- Hastalığının ikinci haftasında Afife'nin ansızın İzmir'deki kocasının yanından ayrılıp Milas'taki eve gelmesi
- Kemal Murat'ın hastalığı sırasında Afife ve ablasının onu odasında sık sık ziyaret etmeleri
- Kemal Murat'ın ayağının biraz iyileşmesi üzerine kendi evine dönmesi

- Kemal Murat'ın Afife'ye olan aşkının artması
- Kemal Murat'ın kendini Selim Beylere davet ettirmek için uğraşması
- Kemal Murat'ın Selim Beylere davet edilme sevinciyle Rina'ya sarılıp onu öpmesi
- Kemal Murat'ın sık sık Afife'yi görmek için Selim Beylere gitmesi
- Afife'nin kocası Rıfkı Bey'in gelmesi ve onların barışma girişimleri
- Afife'nin kocası Rıfkı Bey ile İzmir'e döneceğini zanneden Kemal Murat'ın marazî bir durum içine girmesi
- Rıfkı Bey'in yalnız başına gidişi ile Kemal Murat'ın rahatlama
- Doktor Selim Beylere Kemal adlı bir doktor yüzbaşının gelmesi üzerine Kemal Murat'ın yeniden kıskançlık krizine tutulması
- Kemal Murat'ın Rafael ve Werter adlı romanları okuyup onlardan etkilenmesi
- Kemal Murat'ın, Doktor Yüzbaşı Kemal ile Afife arasında bir aşk ilişkisi olmadığını öğrenip sevinmesi
- Kemal Murat'ın Afife'ye Doktor Yüzbaşı Kemal ile aralarında bir ilişki olabileceğinden şüphelendiğini anlatması ve Afife'nin küsmesi
- Kemal Murat'ın Afife ile barışmak için bir mektup yazması ve sık sık onlara giderek yüzüstü bir biçimde kendini kabul ettirmesi
- İzmir'den Valinin yanından dönen Kaymakam'ın Kemal Murat'ın İzmir'e gidebileceğini söyleyip tepkisini ölçmesi
- Kaymakam'ın bu yalanın ardından Kemal Murat'ın Afife'yi sevdiğini anlaması
- Seniye adlı bir avukat kızının Kemal Murat'ı beğenmesi ve bunu her yerde dile getirmesi
- Kemal Murat'ın Milas'ın köylerindeki bir düğüne Selim Bey ve ailesi ile birlikte gitmesi
- Düğünde sıkılan Kemal Murat'ın kaçarak etrafta dolaşmaya çıkması
- Kemal Murat'ın Afife'ye olan aşkını itiraf etmesi ve Afife'nin tepkisi
- Kemal Murat'ın aşkını itiraf ettikten sonra rahatlama
- Meşrutiyet'in ilan edilmesi ile Kemal Murat'ın sürgününün sona ermesi ve İstanbul'a dönmesi

Üçüncü Bölüm:

- Kemal Murat'ın Milas sürgününden on yıl sonra aradaki zamanda neler olduğunu hatırlaması
- Kemal Murat'ın İstanbul'da iki ağabeyi ve annesi ile birlikte eski bir köşkte yaşamaya başlaması
- Afife'nin yıllarca unutamadığı Kemal Murat'ı görmek için İstanbul'da kaldığı köşke gelmesi
- Afife ve Kemal Murat'ın annesinin geçmişten bahsedip hasret gidermeleri
- Kemal Murat ile Afife'nin köşkün bahçesinde yalnız kalmaları ve Afife'nin Kemal Murat'ı Milas'taki dönemlerde sevdiğini itiraf etmesi
- Kemal Murat'ın Afife'ye her fırsatta kendini nasıl sevdiğini ve düşündüğünü söyletmesi
- Köşkün üstünden tayyareler geçtiği bir gece tavan arasında baş başa kalmaları ve ilişkiye girmeleri
- Afife'nin gitmeden önceki son gecesinde Kemal Murat ile aynı odada sabahlaması
- Kemal Murat'ın Afife'yi göndermeye gitmemesi ve yıllar sonra bu durumu hatırlaması

2.1.14.4.Zaman

Ateş Gecesi romanının vaka zamanı, Meşrutiyet öncesinden başlayarak Kurtuluş Savaşı yılları ve sonrasına kadar uzanır. Başkişinin Milas'a sürgün olarak gönderilmesi ile başlayan vaka zamanı, 1906 yılından başlayıp 1918 yılları arasında gerçekleşir.

Romanın Milas'ta geçen ilk bölümü, iki yıllık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Başkişinin kaymakam ile ilgili bilgiler verdiği satırlarda karşımıza çıkan, “*Milas'ta yaşadığım bu iki senede onun bu yüzden iki ölüm tehlikesi geçirdiğini gördüm*” (s.19)” ibaresi bunu kanıtlamaktadır:

Romanın iki yıl süren ilk bölümünün ardından ikinci bölüm başlangıcında ise, “*1918 yazı... Sürgünden dönüşümün tam onuncu senesi...*” (s.253) denilerek aradan geçen on yıllık zaman dilimine işaret edilir.

On yıllık bir dönem kahraman-anlatıcı tarafından zamanda sıçrama tekniği ile geçilmiş olur. Aradaki zamanda başkişinin başından geçen vakalar ise daha sonra geriye dönülerek özetleme tekniği ile aktarılır.

“Milas’tan dönüşümün ikinci ayında Nafia Nezareti, beni Avrupa’da tahsile gönderdi. Beş sene Almanya’da kalarak muvaffakiyetli bir tahsil yaptım.” (s.253)

Romandaki vakaların tümü ise başkişinin andan geçmişe dönük anlatımıyla sunulur. Akronik zamanın kullanıldığı romanda, andaki zaman diliminde elli yaşında olan başkişi Kemal Murat, on sekiz yaşında Milas’a sürgün olduğu yıllardan başlayarak şimdiki zamana kadar başından geçen olayları aktarır.

Zamanın akronik anlatımı içerisinde geçmiş ile an arasında psikolojik bağlantılar üzerinde de durulur. Başkişinin geçmişte yaşadığı duygular gelecekte bir anda yine aynı duygu tarzı ile karşısına çıkar:

“Garip, hakikaten çok garip bir tesadüf...Ateş gecesi ile bu gece birbirinin aynı denecek kadar farksız....Yabancı bir dinin mistik dekoru içinde aynı vaziyette karşı karşıyayız. Fakat sayısız heyecanları, birbirimize meçhul kalmış ıstırapları ve göz yaşları ile aradan on iki sene akıp geçti.” (s.301)

Arada on iki yıllık bir zamanın akıcılığı olmasına rağmen vakaların dondurulmuş bir hayat kesiti biçiminde çakışması trajik bir boyut içermektedir. Zamanın her şeye rağmen gelip geçiciliği üzerinde duran başkişi, yaşamın herkese karşı farklı davrandığı zamanın ise bu farklılığı kendi gizemiyle süregelen bir hale getirdiği üzerinde durur.

Zaman, bireysel anlamda da önemli bir boyut taşımaktadır. Bunun farkında olan başkişi, zamanın insan hayatındaki yeri hakkında şu tespiti yapar:

“İnsanda zaman şuurunu; günlerin sayısı değil, onları dolduran vaka, düşünce ve duyguların zenginlik derecesi tayin ediyor. Hele benim o zamanki halim gibi ruh ve bedeninin sayılı istihalelerinden birine rastlayan devirlerde öyle geceler ve günler var ki, bizde bir saatinden öbür saatine geçinceye kadar ölçülmez zamanlar sarfetmiş gibi hatıra bırakırlar.” (s.110)

Romanda zamanın bireysel ve psikolojik boyutunun yanı sıra sosyal vakalarla birlikte kullanımı da görülmektedir. Örneğin 1908 Meşrutiyeti de hem başkişi Kemal Murat’ın özgürlüğünü belirleyen bireysel bir zaman olarak hem de toplumu ilgilendiren sosyal bir zaman olarak romanda; *“Temmuz’da Meşrutiyet İnkılâbı olunca bir kere daha şaşladım.” (s.252)* cümlesiyle yerini alır. Bununla birlikte Kemal Murat’ın babasının

Balkan Muharebesi (1912) sırasında öldüğünü söylemesi, 1918 yılından sonra Afife'nin İstanbul'a Kemal Murat'ı görmeye geldiği sırada İstanbul göklerinde yabancı tayyarelerin uçuşundan anlaşılan savaş yılları da birer sosyal zaman unsurudur.

2.1.14.5.Mekân

2.1.14.5.1.Çevresel Mekân:

Ateş Gecesi romanında, fiziksel mekân Milas ve İstanbul'dur. Romanını ilk bölümünde başkışı Kemal Murat'ın sürgün olarak geldiği Milas, temel vakanın geçtiği mekân olarak dikkati çeker. Milas'a araba ile gittikleri sırada Aydın ve Çine'den geçtikleri için bu yerler de sadece ismen geçmektedir. Romanın ilk bölümünde, Milas'ta başkışının kaldığı Varvar Dudu'nun evinin olduğu Kilise Mahallesi ve Doktor Selim Beylerin evi, vakaların ağırlıklı geçtiği mekânlardır.

Milas'ın panoramik bir görünümünü aktaran Kaymakam, başkışiyi Rum mahallesindeki evine getirir. Kilise Mahallesindeki bu ev ve Doktor Selim Beylerin kasabanın öbür ucundaki Küllük fiziksel mekân olarak kullanılan diğer yerlerdir.

Romanın ikinci bölümü ise İstanbul'da geçmektedir. İstanbul'da Kemal Murat ile birlikte babaları hariç tüm aile bir köşkte yaşamaktadırlar. Bu köşk, ikinci bölümde vakaların geçtiği fiziksel mekân olarak anlatıdaki yerini alır.

2.1.14.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.14.5.2.1.Kapalı ve Dar Mekânlar:

İki farklı bölümde iki çevresel mekân değişikliği yaşayan başkışı Kemal Murat'ın ruh dünyasını yansıtan ve onun içinde bulunduğu ortamdaki sıkıntılarını gösteren mekânlar genellikle romanın ilk bölümünde yani Milas'ta karşımıza çıkar.

Sürgüne geldiği Milas'ta bir sürgünden çok özgür ve zengin bir genç biçiminde yaşayan Kemal Murat'ın yaşamındaki değişim, Afife'ye âşık olduğu andan itibaren büyük bir gelişim gösterir. Bu arada kendini ziyarete gelen anne ve babasının Milas'ta kırk gün kaldıktan sonra gitmeleri de onu yaşadığı mekân içinde büyük bir boşluk ve yalnızlık duygusu içinde kalmasını sağlar. Milas'a geldiği dönem içerisinde yaşadığı mekân ilk defa onu içinde hapseden bir biçim alır. On sekiz yaşında ve daha önce

ailesinin yanından ayrılmayan bir gencin ilk ayrılık deneyimini başarı ile geçirdiğini zannettiği sırada ailesi ile geçirdiği kırk günün sonrası onda melankolik bir ruhsal hastalığa dönüşür. Bu hastalık aşaması, başkişinin yaşadığı mekân içindeki konumunu da değiştirir:

“İki ihtiyarın birkaç gün evime konup göçmesi neremde neyi bozmuş olabilirdi ki, bende bu kadar derin bir sarsıntı yapıyordu. (...)Eskiden o kadar çok sevdiğim kilise mahallesi bana dayanılmaz bir pislik ve sefalet gibi görünüyordu.(...) Bahçede babamın boyadığı, yahut tamir ettiği çitlere tahtalara, sokakta onun yorulup çömeldiği yerlere bakarken izah edilemez garip hüznün ve ümitsizlik krizlerine düşüyordum” (s.117-118)

Ailesine karşı duyduğu sevginin hasrete dönüşümü ile başlayan melankoli durumu Kemal Murat’ın yaşadığı mekânın tüm güzelliklerini silip götürür. Kendilik değerlerini kurguladığı bu mekan, artık başkişi için *“dayanılmaz bir pislik ve sefalet gibi”* görünmeye başlar. Bu bağlamda Milas’a ilk yerleştiği günlerde delikanlılık çağının vermiş olduğu gurur ve çevresindeki Rum kızların etkisiyle ona çekici gelen aynı mekân ailesinin varlığını hatırlayıp onları tekrar yitirdiği anda anlamsızlaşır. Özellikle anne ve babasının hatıralarının geçtiği mekânları ve kişileri önemseyen başkişi, onların dışındaki canlı ve cansız varlıkları farklı bir yüzle görürken *“izah edilemez garip hüznün ve ümitsizlik krizlerine”* düşer.

Kemal Murat, bir dere kenarında gezerken düşüp ayağını kırmasıyla Doktor Selim Bey’in evinde bakıma alınır. Ayağının ağrısından çok kalbinin yangınını duyumsamaya başladığı bu oda, başkişi için ümitsiz aşkın ve çaresizliğin simgesi konumunda gibidir. Aşkın iyice büyüdüğünü hisseden ve evli ve çocuklu bir kadına karşı beslediği ümitsiz duygunun sonuçlarını tahmin edemeyen başkişi, çareyi kaçmakta bulur. Bununla birlikte bu kaçış denemesi boşa çıkar ve Kemal Murat, Afife’yi görmediği zamanlarda mekânın ağır ve boğucu tahakkümü altında ezilir:

“Bazı ağır yaz gecelerinde odaya azgın bir arı musallat olur; korkunç bir uğultu ile lambanın etrafında çarpınıp çırpınmaya, odanın içinde dönmeye başlar. O kadar hızla ki, vücudunun hareketini ancak duvarlarda, tavanda büyüyen gölgesinden takip eder, bu mahlûkun bu kadar kuvveti nereden bulduğuna, bu kadar ısrar ve kudurganlıkla neyi isteyip kovaladığına şaşarsınız.

Afife’yi görüncüye kadar geçen iki gün içinde ben de böyle mütemadi bir çarpınıp çırpınma ihtiyacıyla kuduran bir küçük canavar oldum.” (s.155-156)

Başkişi Kemal Murat'ın ümitsiz aşkının aldığı anlık yansımalarına göre biçimlenen mekân, yaşanılan/içinde barınılan fiziki yer olmaktan çıkar. Aşk yeni yaşayan bir delikanlı olarak başkişi kendisini “*korkunç bir uğultu ile lambanın etrafında çarpınıp çarpın(an)*” arılara benzetir. Zira o da arılar gibi ne yapacağını bilmeden kendi odası içinde mekanın kendisini hapseden ve boğan bir durum içerisinde kalır. Ruhundaki coşkun enerjiye rağmen onu sınırlı ve dar bir mekân içine hapsedtiren aşk duygusu, başkişiye Afife'yi görmediği her an “*çarpınıp çarpınma ihtiyacıyla kuduran bir küçük canavar*” hissini verir.

Mekân, insanın ruhundaki değişim ve dönüşümlere göre biçimlenmektedir. Kemal Murat'ın âşık olduktan sonra yaşadığı mekân fiziksel anlamda değişmemekle birlikte ruhsal anlamda değişim gerçekleşir. Âşık olduğu andan itibaren değişen bu mekân olgusu, sürekli olarak onu Afife'nin yaşadığı yere doğru sürüklemektedir. Fakat yaşadığı mekândan çok âşık olduğu kişinin yaşadığı mekânda olmaya çalışan Kemal Murat, Afife'nin yaşadığı mekâna her gittiğinde mutlu bir tablo ile karşılaşmaz. Afife'nin eşi Rıfkı Bey'in oraya geldiği bir akşam, bu kıskançlık ile birlikte mekân, Kemal Murat için boğucu bir hal alacaktır:

“Afife, bir sandalye alarak, kocasının arkasına oturdu ve onun omuzu üzerinden oyunu seyretmeye başladı. Bazen kendini bırakarak hafifçe Rıfkı Bey'e dayanıyor, saçları onun çenesine sürünüyordu. (...) içim sızlayarak yerimden kalktım ve doktoru takip ettim. Fakat Afife'nin bulunduğu yerden uzaklaşmamak için kalbim ve vücudum öyle bir enerji ile doluydu ki, Selim Bey, bahçenin ortasına doğru yürümek istediği halde muvaffak olamıyor, bir manyetik dalga içinde gibi pencerenin önüne dönüyordum.” (s.169)

Afife'yi kıskanan başkişi Kemal Murat'ın kıskançlık krizi yüzünden mekân, giderek bunaltıcı ve yıpratıcı bir hal alır. Sevddiği kadını başka birinin omuzlarına yaslanırken gördüğü anda kahrolan Kemal Murat, Selim Bey'in bahçede gezme isteğini reddetmemekle birlikte her fırsatta “*bir manyetik dalga içinde gibi pencerenin önüne dön(erek)*” içini kemiren şüpheyi yok etme arzusunu duyumsar. Bu durum aslında başkişinin Afife ile aynı ortamda bulunmasına rağmen ona fiziksel anlamda ulaşamamanın mekana yansımasıdır.

Romandaki dar mekân kullanımı, genel itibariyle başkişi Kemal Murat'ın Afife'ye olan aşkının ümitsizlik ve kıskançlığa dönüştüğü sahnelerde görülür. Varvar Dudu'nun evi bu noktada Kemal Murat'a yaşadığı aşkın ümitsizliğini düşündüren bir

mekân olarak daraltıcı bir etkiye sahiptir. Selim Beylerin evi ise Afife'nin yaşadığı mekân olarak geniş mekân özelliği göstermesine rağmen yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi Kemal Murat'ın kıskançlık krizine tutulduğu anlarda giderek daralan mekân halini almaktadır.

2.1.14.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Sürgüne gönderilen başkişi Kemal Murat'ın on sekiz yaşında ilk defa ailesinden ve İstanbul'dan ayrılarak geldiği Milas, ilk zamanlarda farklı bir yer tanıma sevinci ile geniş mekân özelliği gösterir. Kemal Murat'ın Milas'a geldiği andan itibaren yakın dostu olan Kaymakam ve yaşadığı evin çevresindeki Rum kızların yakın ilgisi de mekânın genişlemesinde ekili olur. Kemal Murat'ın geldiği günlerde bahçede verilen ziyafet sofrası, mekânın genişlediği sahnelerden biridir.

Kemal Murat, Afife'yi sevdiğini bu gecedен daha sonraları anlar. Afife'ye olan aşkını anladığında ise yaşadığı mekânda büyük bir değişim görülür. Yaşadığı mekânı ve çevresini Afife'nin varlığı ve ona duyduğu aşk ile değerlendiren başkişinin bu durumu mekâna olumlu biçimde yansır.

Ümitsiz bir aşkın içine düştüğünü algılayıncaya kadar “*taşkın ve yersiz sevgi tezahürleriyle*” (s.156) sürekli Afife'yi görmeye çalışan Kemal Murat'ın içinde giderek büyüyen aşkı itiraf etme isteği de artar. Afife'ye olan aşkını itiraf ettiği andan itibaren üzerinden büyük bir yük kalkmış olur.

“Afife'ye derdimi söyledikten sonra, bir iki hafta, bu uyanışlar daha sıklaştı. Fakat o sebep ve bahanesi görünmediği için çaresi de görünmeyen ağır bedbahtlıktan eser kalmamıştı.

Uyanır uyanmaz ilk düşüncem o, kendisini sevdiğimi biliyor artık” oluyor ve bu cümleyi yüksek sesle tekrar ederek dinliyordum.” (s.284)

Başkişi Kemal Murat, yaşadığı aşkın ümitsizliğini bilmesine karşın içindeki büyük sevdayı Afife'ye söylemekle rahata kavuşur. Kemal Murat'ı yaşadığı mekânda huzurlu kılan durum “*o, kendisini sevdiğimi biliyor artık*” ibaresinde gizlidir. Sevdiğini haberdar ederek aşkını platonik bir çizgiden çıkaran başkişinin yaşadığı mekânda buna bağlı olarak bir genişleme olur.

Milas'ta kaldığı iki yıllık zaman dilimi içerisinde sürekli olarak değişim gösteren mekân olgusu başkişinin İstanbul'a gidişiyle statik bir yapıya bürünür. Gençlik yıllarının yanlışlarını geçmişte bırakan ve ailesi ile birlikte bir köşkte yaşayan olgunlaşmış Kemal Murat için hayattan beklenecek çok fazla şey kalmamıştır. Kendine göre hızlı bir gençlik dönemi yaşayan başkişi, bu yılların muhasebesini yaptığı dönemlerde yaşadığı mekân ona huzur vermektedir.

İstanbul'daki köşkte statik bir biçimde yaşamını sürdüren Kemal Murat'ın yaşamı Afife'nin yıllar sonra İstanbul'a gelmesiyle değişme uğrar. Afife'nin gelişiyile birlikte yüreğindeki eski ateşi hatırlayan Kemal eskisi kadar marazi olmayan bir duygu ile ona yanaşmaktan mutluluk duyar. Kemal Murat'ın yıllar sonra yaşadığı mekâna gelerek aşkının karşılıksız olmadığını söyleyen Afife'nin de bunda etkisi vardır. On iki yıllık bir zamandan sonra gerçek manada tamamlanmış hissini veren aşk, Kemal Murat ve Afife'nin ateş gecesine benzer bir mekânda aynı hissi duyumsadıkları anda genişler:

“Garip, hakikaten çok garip bir tesadüf...Ateş geces i ile bu gece birbirinin aynı denecek kadar farksız....Yabancı bir dinin mistik dekoru içinde aynı vaziyette karşı karşıyayız. Fakat sayısız heyecanları, birbirimize meçhul kalmış ıstırapları ve göz yaşları ile aradan on iki sene akıp geçti.” (s. 301)

Kemal Murat ile Afife'nin baş başa kalma imkânı buldukları ve aşklarının duygusal birikimlerini fiziksel temaslarla da bütünledikleri İstanbul'daki köşk, romanın ikinci bölümündeki geniş mekân kullanımının daha da açıklığa kavuşmasında etkin rol oynar.

2.1.14.6.Şahıs Kadrosu

2.1.14.6.1.Başkişi

Romanda başkişi Kemal Murat'ın ilk gençlik dönemindeki aşk deneyiminin ruh dünyasına yansıması ve onun gençlikten olgunluğa nasıl adım attığı anlatılmaktadır. Başkişinin Anadolu'ya (İstanbul dışına) ilk çıkışı ve ailesinden uzaklara gelişi ile birlikte kendini gerçekleştirme ve kendine yetebilme serüveni de başlar.

Başkişi Kemal Murat'ın çocukluk dönemi, kapalı bir Osmanlı ailesi içinde geçmiştir. Bu durum, sonraki yaşamında özgürlük anlarında başkişinin tutarsız ve dengesiz yönelimlerinin de kanıtı niteliğini taşır. Kapalı ve otoriter bir aile yaşamında geçen çocukluk döneminin ardından on sekiz yaşında ve gençliğinin ilk dönemlerinde

yaşam karşısındaki tutumu da biçim kazanmamış olarak değerlendirilir. Çocukluk döneminin baskıları ve kendi mizacı ile ilgili olarak başkişi şu değerlendirmeyi yapar:

“Ben gayet sıkı bir baskı altındayım. Geveze ve şakacı bir çocuk olmamı hoş görmezler: “Kemal, neden kardeşlerine çekmedi de böyle hoppa, havai bir şey oldu” diye âdeta üzülmüşlerdi. Sokağa çıkmak ve komşu çocuklarıyla oynamak yasaktı. Sekiz, dokuz yaşlarında iken arkadaşlarımdan öğrendiğim bir ayıp lakırdıyı evde tekrar ettiğim için babam, beni bir sene mektepten almış, evde hususi bir hocaya okutturmuştu.” (s.34)

Baskı altında kalmış ve istenildiği gibi yaşanamayan bir çocukluk dönemi Kemal Murat’ın ilerideki yaşam tarzını etkiler. On sekiz yaşında çocukluğunu dilediği gibi yaşayamamış ve ailesinden ilk defa ayrılan kahramanın Milas’a sürgün olarak gönderilmesi ruhsal gelişimini tamamlaması bakımından büyük önem taşır. Başkişinin gelişimini bütünleyen Milas sürgünü, hem kendi dışındaki insanlarla iletişim kurma becerisinin hem de ergenlik döneminden çıkıp olgunluk dönemine adım atan bir erkeğin karşı cinse yönelik tutumlarının belirginlik kazanmasını sağlar.

Bir sürgün olarak İstanbul’dan ayrıldığını öğrendiği anda Kemal Murat’ın dış dünyaya karşı alacağı rolde de değişim görülür. Sürgünün nedeninin basit bir aile vakası olduğunu bildiği halde bunu hiç kimseye belli etmeden büyük bir politika mahkûmu edasıyla Milas’a giden başkişinin bu tutumu, ailesinin içindeki baskıdan özgürlüğe adım atan büyük bir adamın tavrı ile eşdeğerdir.

Kemal Murat’ın Milas’a sürgün edilmesiyle başlayan karakter değişimi ve gelişimi

- Kişisel Özgürlük
- Maddi Özgürlük
- Karşı cinsle ilişkiler/aşk
- Saygınlık (Toplum tarafından kabul edilme) unsurlarının deneyimlenmesi ile tamamlanır.

Anlatıcının kendisini o yaşlardaki benliğinden soyutlayarak ellili yaşlarda bir olgun tavrıyla geçmişine baktığında bu gelişim eleştirel bir bakış açısı ile sunulur.

Kemal Murat’ın on sekiz yaşında bir sürgün olarak geçirdiği değişimin ilk boyutları kişisel ve maddi özgürlüğünü kazanımıdır. Çocukluk yıllarının aile

baskısından kurtularak İstanbul dışında kendi başına bir birey olarak yaşamak Kemal Murat için hem maddî hem de kişisel bakımdan büyük bir özgürlük sağlar:

“Şimdi ise sürgün, bu hürriyeti büsbütün genişletiyor, beni birdenbire karışanı, görüşeni olmayan bir büyük insan mertebesine çıkarıyordu.” (s.34)

Bu özgürlük ile birlikte tek başınalığın getirdiği sorumluluk da başkişinin yaşamını biçimlendirecektir. Milas sürgünü, kendini gerçekleştirme ve çevresine kanıtlamak isteğini gerçekleştirmek için başkişiye büyük bir olanak sunar. Babasının verdiği para ile Varvar Dudu’nun evinde dilediği rahata kavuşan ve mahalleliyi de etkileyen başkişi, bu özgürlüğünü kişisel saygınlık edinmek amacıyla kullanır.

Çevresine karşı kazandığı saygınlık ancak ailesinin kendisini ziyarete geldikleri kırk günlük zaman dilimi içerisinde kesintiye uğrar. Annesi ve babasına da artık kendi başına yetebileceğinin göstermek istemesine karşın onlar Milas’tan ayrıldığı zaman büyük bir yalnızlık ve bırakılmışlık hissi ile depresyona girer. Bağımlı ve denetim altında geçirilmiş bir çocukluk döneminin etkileri bu durumda izlerini gösterir ve başkişinin kişisel anlamda henüz tam bağımsız olmadığını sezdirir.

Kemal Murat’ın kişisel anlamdaki yalnızlığını bir anda başka yöne kaydıran olay ise Afife ile karşılaşmasıdır. Rum mahallesindeki kızlara karşı kazandığı saygınlığa rağmen Afife’nin duyarsız tavrı karşısında kendini gösterme/kanıtlama çabası, başkişinin ruhsal dengesini alt üst eder. Afife’ye ulaşamamak Kemal Murat’ın marazi bir aşk davranışı içine girmesine sebep olur. Bu bağlamda aşk, Kemal Murat’ın Milas’ta geçirdiği iki yıllık zaman içerisinde ruhsal değişimini sağlayan unsur olarak önemlidir.

Anlatının başkişisi Kemal Murat, iki farklı kişilik yapısıyla karşımıza çıkar. Romanın birinci bölümünde on sekiz yaşında kendini kanıtlamak sevdasında olgunlaşmamış bir çocuk; ikinci bölümde ise hayattan neredeyse her istediğini almış ruhsal ve kişisel deneyimini tamamlamış olgun bir erkek.

“Otuz yaşına kadar aşağı yukarı bütün zevkleri tamamlamış, hayatta istenecek büyük bir şey bırakmamış, fakat şanssızlık denen şeyi Milas macerasından beri unuttuğum için zirvede bulunduğumu fark edemiyor, tasavvur edemediğim daha birtakım yeni saadetlerle bunun kır-sür böyle devam edeceğini zannediyordum.” (s.257)

Otuz yaşına geldiğinde ahlâki açıdan kendini zayıf olarak bulan başkişi, Afife İstanbul’a geldiği zaman bu durumunu kanıtlar. Milas’ta zafer kazanamadığı Afife’nin kendisine

olan aşkını o yıllarda itiraf edemediğini öğrenince geç kazanılmış bir zaferin sarhoşluğunu yaşar. Fakat bu zafer, artık marazi bir aşk duyduğu özneye karşı değil kendini arzulayan bir nesneye karşı olur.

Başkişinin yaşamını yönlendiren Milas sürgünü ve Afife'ye olan marazi aşkı ile birlikte ruhsal değişim ve gelişim süreci de tamamlanmış olur. Roman başkişisinin kendini gerçekleştirme serüvenini tamamlayan Afife'yi elde etme süreci ile marazi bir aşk da noktalanmış olur.

2.1.14.6.2. Norm Karakterler

Ateş Gecesi romanında, başkişi Kemal Murat'ın kişiliğinin gelişimini ve değişimini sağlayan ve onun eksikliklerini bütünleyen norm karakterlerin başında Milas Kaymakamı ve Afife gelir.

Kaymakam ile Milas'a ilk geldiği anda tanışan ve dost olan Kemal Murat, bu dostluğun hızlı geliştiğini yıllar sonra da anmaktadır. Milas'a ilk geldiği gün başkişiyi Varvar Dudu'nun evine yerleştiren ve geçimini sağlaması için ona bir mühendis yardımcılığı bulan Kaymakam, aynı zamanda Kemal Murat'ın Milas'ta saygın bir yer edinmesini sağlar. Üstü kapalı sözlerle yenilik taraftarı olduğunu belli eden ve sürekli olarak Namık Kemal'den şiirler okuyan Kaymakam'ın başkişiye karşı davranışlarının yakınlığı altında onun bir politika mahkûmu sıfatıyla sürgün edilmiş olmasının etkisi söz konusudur.

Kaymakamın kişilik yapısını yakın dostluğu sayesinde öğrenen Kemal Murat, özellikle bunlardan altın ve balık zaafını dile getirir. Bununla birlikte kendisi ile Kaymakamı özdeşleştiren Kemal Murat; *“Kaymakam gibi ben de tezatlar tenakuzlardan yapılmış bir insandım. Hiçbir zaman makul vasatta kalmayı bilmiyor, daima uçtan uca gidiyordum.”* (s.24) diyerek bu dostluk bağının kişilik yapılarıyla ilgili olduğunun ipuçlarını vermiş olur. Bununla birlikte edebiyatla yakından ilgilenen Kaymakam, Kemal Murat'ın okuması için kitaplar vererek onu da bu alana çekmek ister. Hatta verdiği Rafael ve Werter tercümelerinin Kemal Murat'ın aşk deneyiminde ruhsal ve psikolojik açılardan derin etkileri de görülür.

Kaymakam'ın varlığı Kemal Murat'ın çevresine karşı saygınlığını sağladığı gibi onun Afife'ye karşı olan hislerinin bunalımlı anlarında da işe yarar. Kemal Murat'ın gizli aşk yarasını sezen bu babacan tavırlı adam başkişiyi her zaman cesaretlendirici bir

rol üstlenir. Başkışının gençliğinin getirdiği ruhsal coşkunu delikanlılık çağının gerekleri olarak düşünür.

Başkışı Kemal Murat'ın karşı cinse karşı yaklaşımını ve ilk aşk deneyimin yaşamasını sağlayan Afife de norm karakterdir. Doktor Selim Bey'in küçük kız kardeşi olan Afife evli ve bir çocuk annesidir. Mutsuz bir evlilik hayatı olan ve Kemal Murat ile tanıştığı sıralarda eşinden ayrılmak üzere olan Afife, başkışının aşkına ancak on yıl sonra karşılık verir. Kilise mahallesinde düzenlenen ateş gecesinde ilk kez birbirlerini gören Afife ve Kemal Murat arasındaki yakınlaşma, onun Doktor Selim Bey'in kardeşi olduğunu öğrendiği andan itibaren başlar.

Afife, Kemal Murat'ın gençlik hayallerini duygusal yönden bütünleyen aşkın nesnesi olması bakımından önem taşır. Karşılıksız ve yaralayıcı bir arzu edilen aşk nesnesi konumunda romanın ilk bölümünde görülen Afife, romanı ikinci bölümünde gecikmiş bir aşk itirafıyla aşkın öznesi olur.

Romanın ilk bölümünde daha çok çekingen ve utangaç bir kadın konumunda tanıtılan Afife, ikinci bölümde bu utangaçlığından sıyrılmıştır. Kovalanan bir âşık rolünden yıpranmış olan Afife artık kendisi kovalayan konumuna geçmiştir.

Afife'nin Kemal Murat karşısındaki bu değişiminin sebebi belirsizdir. Kendisine karşı duyulan aşkı belki de Milas'ta çevrenin etkisiyle/korkusuyla reddeden Afife, yıllar sonra bu çevreyi göz ardı ederek İstanbul'a Kemal Murat'ın kollarına koşturur.

Romanda başkışının ailevi eksikliğini bütünleyen ve onun ev sahipliğini yapan Varvar Dudu da norm karakterdir. Kaymakam'ın tavsiyesiyle Kemal Murat'ı yanına alan Varvar Dudu, gençliğinde nişanlısı Kegam'ın ölümüyle hayata küsmüş ihtiyar bir Ermenidir. Kemal Murat için Varvar Dudu, hem aile hem de özgürlüğünü ve saygınlığını etrafa yayacak biri konumundadır.

Varvar Dudu, Kemal Murat'ın evinde kalmaya başlamasıyla fakir olan Kilise Mahallesine karşı gösteriş yapmaktan kendini alamaz. Bu durum aslında Kemal Murat'ın da işine gelmektedir. Kemal Murat'ın Milas'ta kaldığı dönemde onu kendi ailesinden biri olarak gören Varvar Dudu, başkışının İstanbul dışında hasretini duyduğu ailenin yerini doldurmaktadır.

2.1.14.6.3.Kart Karakterler

Romanda Kemal Murat'ın Milas'ta kaldığı yıllarda asıl vaka örgüsünü tamamlayan kişilerden Doktor Selim Bey ve onun büyük kız kardeşi kart karakter olarak görülürler. Doktor Selim Bey, Giritlidir. Kemal Murat'ın Milas'a geldiği ilk gün Kaymakam ile birlikte gördüğü Doktor Selim Bey: *“Kaymakamın uzun boylu, kumral arkadaşı-bilâkis kapalı, soğuk ve mağrur görünüyordu. Fakat kısa bir zaman sonra bunun sadece mahcupluktan ileri geldiğini anladım.”* (s.11) biçiminde tanıtılır.

Doktor Selim Bey, Kemal Murat'ın babasıyla tanış çıktıktan sonra onunla daha yakından ilgilenmiş, Kemal Murat ayağını kırdığı zaman onu kendi evinde tedavi etmiştir. Roman boyunca boyutsuz ve düz biçimde görülen Doktor Selim Bey, milli duyguları ağır basan bir yapıya sahiptir. Kemal Murat'ın babasının Giritliler için yaptığı fedakârlığı büyük bir vefakârlıkla hatırlayan Doktor Selim, Girit'teki arsaların kaygısını taşır.

Kemal Murat'ın oturduğu kilise mahallesinde arkadaş olduğu Rum kızlardan en çok ön plana çıkan Mariyanti, Stematula ve Rina da özellikleri bakımından kart karakterlerdir. Kemal Murat'ın ilk olarak tanıdığı Stematula, “mahallenin en serbest ve şamatacı kızı”dır. Kemal Murat, gençliğinde fazla güzel bulmadığı bu kızı elli yaşın olgunluğuyla daha farklı değerlendirir.

Rina, ise Kemal Murat'ın kız arkadaşları içinde en açık göz ve kurnazıdır. Rina'yı çok güzel bulmamakla beraber yan yana oldukları zamanlarda etkisinde kaldığını da itiraf eder.

Kilise mahallesindeki en güzel kız ise Mariyanti'dir. Gözleri görmediği için artık çalışamayan ihtiyar bir kuyumcunun kızı olan Mariyanti, fiziksel anlamda da diğerlerinden güzeldir. Bununla birlikte Rina ve Stematula kadar Kemal Murat'a sıcakkanlı davranmamış olması başkişinin ilgisini daha çok çeker. Bu kızlardan Mariyanti ne kadar vurdumduymaz bir yapıya sahipse Rina da tam tersine daima “uyanık ve koket” davranışlar sergiler.

Doktor Selim Bey'in adı verilmeyen ve “büyük abla” olarak anılan kız kardeşi de romanda baştan sona kadar iyilik ve şefkati sembolize eden kart karakterdir. Özellikle Kemal Murat'ın ayağı kırıldığında ona büyük bir abla şefkatiyle yaklaşmış, Kemal Murat'ın odasında canı sıkılmasını diye uğraş göstermiştir. Bununla birlikte

“büyük abla”yı hayat ümitsizi olarak gören Kemal Murat, ona acıma hissiyle yaklaşarak şefkat gösterme eğilimi içine girer.

2.1.14.6.4.Fon Karakterler

Ateş Gecesi romanında, olayların geçtiği Milas ve İstanbul’da asıl kişilerin yanında yer alarak olay akışına katkıda bulunan fon karakterler fazlaca yer tutar. Başkişi Kemal Murat’ın annesi ile babası roman boyunca fazla bir etkinliğe sahip olmamakla birlikte kendi dünyalarında yaşayan ve kendi doğrultularında hareket eden düz karakterlerdir. Annesi mütemadiyen ölümlerden bahseden, gülmeyi ayıp sayan birisi iken babası “canlı ve gürültücü” bir askerdir. Babası özellikle tatil günlerinde Kemal Murat’ı evlerinin bahçesine çıkarıp bitkiler hakkında bilgiler vererek, oğlunun sabahları fazla yatmasına müsaade etmeyen ve duygularını açıkça ifade edemeyen bir karakter yapısına sahiptir.

Başkişi Kemal Murat’ın Milas’ta sürgün olarak kaldığı iki yıl içinde ve daha sonra İstanbul’daki süreçte, romanın kurgusunda vakayı zenginleştiren birçok fon karakter yer alır. Milas’a birlikte geldiği iki incir komisyoncusu, çiçek bozuğundan yüzü delik deşik olmuş avcı ceketli bir adam, kıranta bir reji kâtibi ve ihtiyar bir jandarmadan oluşan yol arkadaşları romanın sadece başlangıcında ismen yer alırlar. Kemal Murat, Milas’a geldiğinde Kaymakam ile birlikte onu karşılamaya gelen Ceza Reisi Akif Bey ve Halil Çavuş da sadece bir kere görünüp kaybolan karakterlerdir.

Kemal Murat’ın ilk gün Kaymakam ile yemeğe gittiği Lokantacı Sait Usta, oturduğu kilise mahallesinde tanıştığı Eleniça, Despina, Miyeris, Penelopiça (Piça), Varvar Dudu’nun ölen nişanlısı Kegam, kilise başpapazı Baba Hrisantos, mahalle muhtarı Lefter Efendi ve Varvar Dudu’nun komşusu Madam Angeliki Milas’taki yakın çevresini oluşturan fakat fazla işlevi olmayan karakterlerdir.

Doktor Selim Beylerin hizmetçisi, Afife’nin kocası Rıfkı Bey, Selim Bey’in akrabası Doktor Yüzbaşı Kemal Bey, Girit’ten gelmiş bir ihtiyar adam, Kemal Murat’a Âşık olan ve evleneceklerini söyleyen Seniye adlı genç kız başkişinin Milas çevresinde tanıdığı ikinci grup fon karakterlerdir.

Bu arada ilk bölümde, Kemal Murat'ın hatıralarından yola çıkarak isimlerini andığı İstanbul'daki okulunun Müdürü ve çocukluk aşkı Melek de figüratif karakterler olmaktan öteye geçemezler.

Romanın ikinci bölümünde, İstanbul'da ailesi ile birlikte bir köşkte yaşayan Kemal Murat'ın ağabeyleri, yengeleri ve onların çocukları ile yaşadıkları köşkün emektarlarından Bayram Ağa da fon karakterlerdir.

2.1.14.7. İzleksenel Kurgu

Ateş Gecesi romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Kemal Murat Kaymakam Doktor Selim Varvar Dudu	Afife Rıfkı Bey Kemal Bey Seniye
Kavramlar Düzeyinde	Aşk Kendini gerçekleştirme Özgürlük Sadakat Hasret	Marazi Aşk Umutsuzluk Kaçış Kıskançlık Yalnızlık
Simgeler Düzeyinde	Ateş gecesi Kilise Mahallesi Çeşme	Sürgün İstanbul İntihar (Rafael ve Werter)

2.1.14.7.1. Aşk:

Ateş Gecesi romanında, aşkın saf bir ilgi ile başlayıp marazi bir hale dönüşen durumu bireysel bir biçimde işlenir. Burcu Karahan, Ateş Gecesi romanını bir aşk anlatısı olarak algılamının yanığı olacağını söyler. Karahan, roman başkişisi Kemal Murat'ın patolojik bir aşk duygusunu olgunlaşmamış bir karakter olarak yaşadığını vurgular. (Karahan 2004: s.32-38) Anlatıcı konumundaki Kemal Murat'ın ikinci bölümde, Afife'ye karşı beslediği kin ve onunla yaşanan geçmişe karşı duyarlılığının hala sönmemiş olması da bunun bir kanıtıdır.

Anlatıcının ellili yaşlarda olgunlaşmış bir bilinç ile geçmişe dönük anlatımında, Afife'ye karşı duygularını sorguladığını bazen kendisiyle alay ettiği halde yaşanmış duygularının inkârının da mümkün olmayacağını itiraf eder:

“Yeni yetişen çocuğun hiçbir şeyini ciddiye almak âdetimiz olmadığından, aşkı için de tabi öyle yaparız. (...) genç bir çocuğu ateşleriyle, henüz teşekkül halindeki kafasının muvazenesini sarsan türlü acayip tecellileriyle, hesapsız nükteleri ve nihayet uzun süren nekahetinin yıpratıcı ve hüznü ve melâlleriyle en aşağı, üç dört sene çıldırmış bir aşka büyük denmezse hangisine deneceğini bilemem.” (s.142)

Aşkın saf haliyle marazi hali arasında geçmiş bir dönemi, başkişinin âşık olmuş rolü yaparak geçirdiğini söylemek de büyük bir yanılgıdır.

Yıllarca aile baskısı altında kalan başkişi, adi bir vakadan dolayı da olsa “bir politika mahkûmu” sıfatıyla geldiği Milas’ta kendini büyük ve geniş bir özgürlük alanı içerisinde bulur. Bu alanda onu en çok ilgilendiren konu yerleştiği mahallenin kendisinden kaçmayan ve aksine arkadaş olan Rum kızlarıdır. Baskı altında geçen bir çocukluk döneminin ardından etrafını saran kızların hemen hepsi ile ayrı ayrı ilgilenmek isterken Kemal Murat’ın duygusal yıkımı, beklemediği bir ateş gecesi yortusunda gerçekleşecektir. Afife ile ilk tanıştıkları bu mekân simgesel anlamda romanın özünü de oluşturmaktadır. Zira Milas’ta bir ateş gecesi şenliği sırasında başlayan “saf aşk” kıvılcımları, yıllar sonra İstanbul’da başka bir ateş gecesinde bedensel bir tatmin olup sönecektir. Rene Girard aşktaki sönme olgusunu “*Nesne elde edildiği anda kutsallığını yitiriyor ve nesnel özelliklerine geri dönüyordur*” (Girard,2001:86) şeklinde belirtmektedir.

Aşkın görünüm seviyesi Kemal Murat’ın olgunlaşma düzlemi ile birlikte değişim gösterir. Özgürlüğün getirdiği cinsel arayışı ilk zamanlar Kilise mahallesindeki Rum kızlarla vakit geçirip onlarla şakalaşarak ve yakınlaşma girişimlerinde bulunarak harcayan başkişi, Afife ile karşılaştığı anda bu süreç değişim gösterir. Artık Kemal Murat, fiziksel yakınlaşmayı ruhsal bütünleşmeye dönüştürmek isteyen ve cinsel tatminden çok ruhsal tatmini arayan bir erkek görünümündedir. Bedensel hazlardan sıyrılarak ruhsal hazzı yakalamak isteyen başkişinin bu dönüşümü, Rum mahallesindeki kızlara karşı davranışına da yansır:

“Nitekim münhasıran Rina ile meşgul olduğum, onu çılgıncasına istediğim günlerde yapılmış macera planımda bile bu kadar ilerisini zihnime sığdıramamıştım. Halbuki bir genç kızy kapının arkasından bir soğuk su testisi alır gibi şuursuz bir sükûnetle kollarıma alıp, kaldırıyor, yanaklarını öpüyordum.

Sonra bu süfli çapkınlık vakası benim en ahlâklı zamanıma, büyük bir aşkın ateşinde yanarak bir mücerret ruh kadar temizlendiğim ve bütün hayat zevkleriyle alâkamu kaybettiğim bir devre tesadüf ediyordu.” (s.159-160)

Kemal Murat’ın bacağına kırarak Doktor Selim Beylerde kaldığı dönemde, Afife’nin ziyaretleri ile duygusal bağlanma süreci de hız kazanır. Ruhsal anlamda haz almak isteyen ve kendini “evli ve çocuklu” bir kadına bireysel anlamda göstermeye çalışan Kemal Murat, etrafındakilere karşı kendini “*farkına vardırarak*” çabasıdadır. Etrafında kolaylıkla erişebileceği kızlardan ruhsal anlamda bir tatmin bulamayan başkişinin bu marazi tutumu, o dönem okuduğu Rafael ve Verter romanlarıyla birlikte daha yoğun bir seviyeye ulaşır.

Kemal Murat, bedensel tatminden ruhsal tatmin arayışına ve kendini kabul ettirme arzusuna geçiş sürecinde Afife’ye karşı eğilim göstermekten kendini alamaz. “*Çıplak gerçek (evli ve çocuklu), arzunun önünde aşılmaz bir engel olarak dursa da, bu, hayalgücünü arzunun emrinde kendi gerçekliğini yaratmaktan kendini alıkoyamaz.*” (Altuğ 2005: 77) Kemal Murat’ın önünde engel olarak duran “çıplak gerçek”, Afife tarafından bakıldığında ise tersine döndürülmüş bir engel “çocukluk” ile karşılığını bulmaktadır. Romanın ilk bölümünde Kemal Murat’ın marazileşen aşkına karşılık bulmamasının ardındaki giz “*çocuk*” ibaresinde anlam kazanmaktadır: “- Yok, yok iftira ediyorsunuz, diyordu. Murat Bey öyle fena çocuk değil... O, hem daha kendisi çocuk...” (s.140) Kemal Murat’ın ayağı kırıldığı zaman evine dönme isteğini farklı yorumlayan Kaymakam’a karşı başkişiyi savunan Afife’nin cevabı bu gizi içersinde barındırır.

Kemal Murat’ın Afife’ye karşı duyduğu aşk, onu görmek ve sürekli yanında bulunmak arzusu ile başlar. Bu arzuyu ruhsal anlamda yeterince hazmedemeyen başkişi, aşkın olgunlaşmasını beklemeden aşkını itiraf etmek arzusuna boyun eğer. Bu boyun eğişin arka planında kendini siyasi bir mahkûm olarak görmenin/göstermenin getirmiş olduğu “büyüklenme” söz konusudur. Ancak “*arzuyu belirleyen ruhsal görüngüyle “büyüklenme”yi belirleyen ruhsal görüngü birbirine karşıt tepkiler oluşturur.*” (Gasset,2005:126) Nitekim iç dünyasındaki bu karşıtlık, Kemal Murat’ın davranışlarına yansiyarak aşkının zaman zaman bir saplantı haline dönmesine neden olur. Kıskançlık krizlerine tutulduğu böyle bir dönemde Afife’yi kocasından ve misafirliğe gelen akrabalarından kıskanan Kemal Murat’ın ruhsal durumu da bozulur. Kıskançlık ile birlikte Afife’nin kocasına döneceğini duyduğu anda gittikçe marazileşen aşk, başkişiyi okuduğu romanların da etkisiyle intihar düşüncesine götürür:

“Afife’den ayrılır ayrılmaz kendimi öldürecektim. Başka hastalıklarda olduğu gibi, aşkın da muayyen arazları vardır ve intihar, galiba, onların her seven insanı velevki fantezi halinde mutlak yoklayanlardan biridir.” (s.183)

Kemal Murat, marazileşen ruh halinin gerektirdiği tavırlar içersinde yol alırken aşkını içinde barındıramayacak hale gelir. Çevresinden soyutlanarak kendi iç dünyasında kurguladığı aşkı marazileştiren Kemal Murat, Afife’ye itiraf ettikten sonra dışa doğru “arsızca” bir açılım da gerçekleştirecektir. Bu açılım, içsel anlamda Kemal Murat’ın rahatlaması anlamını da taşımaktadır.

İtirafının ardından bir “çakıltası” duyarsızlığı gösteren Afife’ye karşı duygularının değersizleştiğini fark eden Kemal Murat’ın aşkı yerini içten içe “kin” duygusuna dönüştürür. Bununla birlikte Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle sürgün dönemi sona eren Kemal Murat’ın marazi aşkı kendiliğinden kapanmış olur.

Romanın ikinci bölümünde, aşkın nesnesi ve öznesi yer değiştirmiş ve roller tersine dönmüş gibidir. Gençlik yıllarının getirdiği heyecanla marazi bir aşk hummasına tutulan başkişi, hızlı bir gençlik dönemi geçirmiş ve neredeyse bütün isteklerine kavuşmuştur:

“Evet, aşk gelip geçmiş, fakat onun tarafından istihfaf edilmiş olmak kini senelerce için için sürüp gitmişti. Ne gariptir ki, Afife, artık intikama da değmeyecek bir vaziyete geldiği halde bu kin, hâlâ yaşıyordu.” (s.268)

Afife’nin “genç ve mağrur” iken söylemediği yahut söyleyemediği aşkının gecikmiş itirafı aşkın arzu edilen nesnesi durumuna geçen Kemal Murat tarafından sadece fiziksel bir yakınlaşma ya da yıllar öncesinin intikamı biçiminde dışa vurulur.

Sürgün dönüşü Milas’ta bıraktığı Afife ise aksine bir durum yaşamış, toplumsal baskı ve ben-anlatıcı tarafından aktarılamayan tek yönlü duygusuzluğu büyük bir aşka dönüşerek İstanbul’a Kemal Murat’ın yanına gelmiştir. Başkişinin aşkının yerine yıllarca önce kalbinin bir tarafında biriken kin ve bunun dışa yansımaları olarak bedensel hazzı geri dönüş görülür.

2.1.14.7.2.Kendini Gerçekleştirme/ Özgürlük:

Bireysel anlamda baskı altında geçirilmiş bir çocukluk döneminin ardından on sekiz yaşında birdenbire aile baskısından kurtularak “*politika mahkûmu*” sıfatıyla

özgürlüğüne kavuşan Kemal Murat, kendini gerçekleştirme serüvenine de atılmış olur. *“Birey kendini dış dünyaya bağlayan bağları koparmadan önce özgürlükten yoksundur. Ama bu bağlar ona güvenlik verir, ait olma ve bir yerde kökleri olduğu duygusunu sağlar.”* (Fromm 1985: 30) Yeterince özgür bir çocukluk dönemi geçirmeyen özellikle anne ve babası tarafından sürekli olarak büyümemiş bir çocuk gözüyle görülen Kemal Murat, özgürlüğü ve ailesinden uzaklaşmayı bir oyun olarak algılar.

İstanbul’dan çıktığı andan itibaren kendisini çevreye karşı büyümüş olarak göstermek isteyen Kemal Murat, önce dudaklarının arasına sigara alarak işe başlar:

“Henüz kadın dudağından pek az farkı olmayan dudaklarıma hiç olmazsa bir sigara takmazsam benim büyümüş, koca devleti ürktümüş bir politika mahkûmu olduğum nereden anlaşılacaktı?” (s.16)

Çevreye karşı bireysel anlamda var olduğunu ispat etmeye çalışan başkışı, Milas’ta kaldığı süre içerisinde de Kaymakamın yanında görünerek saygınlığını artırır. Sürgün görüntüsü altında kazanılan hürriyet, Kemal Murat’ın hem sosyal hem de ruhsal anlamda dışa açılması anlamını taşır. Bu açılımın yanı sıra Kemal Murat’ın maddi bağımsızlığını kazanmış olması da yaşamını biçimlendirme özgürlüğünü getirmiş olur.

Kemal Murat’ın Milas’ta kendini gerçekleştirme yolunda attığı adımlar, maddi ve sosyal özgürlük ile birlikte bir genişlik kazanır. Kaymakamın kendisine gösterdiği ilgiyi, maddi olanaklarıyla birleştirerek Kilise mahallesinde büyük bir saygınlık kazanan başkışı sosyal olgunlaşmayı ve kızlarla olan ilişkilerini de bu biçimde dengede tutar.

Milas’taki çevresinde saygınlık kazanan başkışının ailesinin ziyareti ile bu saygınlık iç dünyasında bir sarsıntıya uğrar. Annesinin kendini yetişkin biri görmesine karşın babası asker otoritesiyle Kemal Murat’ı küçük gören sözler söylemekte ve onun özgürlüğünü hiçe saymaktadır.

“Annemin beni artık büyümüş bir insan olarak kabul etmesine mukabil o, bana hâlâ çocuk gözüyle bakıyor ve aradaki mesafeyi itina ile muhafaza ediyordu.” (s.112)

Babasının kendi saygınlığını bir anda yıktığını düşünen başkışı, bu durumun temel nedeninin babasının yaşlanması ile ilgili olduğunu düşünerek kendine olan güveni yerine gelir.

Sürgünle başlayan bireyselleşme serüveni içerisinde başkışı Kemal Murat’ın yaşamı algılayış biçiminin değişmesi Afife’ye duyduğu ilgi ile birlikte büyük bir

gelişme gösterir. Kendini gerçekleştirme yolunda ilerleme kaydeden başkişinin ilk aşamada çevreye karşı maddi özgürlüğünü ve sosyal kişiliğini kabullendirmesinin ardından arzu ettiği aşk nesnesine kendini kabul ettirmeye sıra gelir. Anlatı kahramanının kendini gerçekleştirme yolunda karşılaştığı en büyük engel “çıplak gerçek” olarak değerlendiren evli ve çocuklu bir kadına kendini kabul ettirmektir. Aşk, insanın bireysel varoluşunu değer verdiği insana kabul ettirmesiyle süren bir olgudur. Kemal Murat’ın Afife’ye karşı duyduğu yakınlaşmanın marazi bir aşka dönüşmesinde kendini ona kabul ettirme çabası vardır.

Sürgün serüveni ile başlayan bireyselleşme sürecinde Kemal Murat, Milas’ta geçirdiği iki yılın ardından sosyal ilişkileri, maddi özgürlüğü ve aşkı yaşayarak kendini gerçekleştirme yolunda öneli adımlar atmış olarak İstanbul’a geri döner.

2.1.14.7.3. Kaçış:

Kaçış, başkişinin ailesinin Milas’ta kırk gün kalıp gittiği dönemin ardından görülür. On sekiz yaşından sonra özgürlüğüne kavuşan Kemal Murat, ailesi ile birlikte burada geçirdiği dönemin ardından yalnız kaldığında bir geçiş dönemi yaşar. Baskı altında yaşanan bir çocukluk döneminin ardından aile sevgisinin tadını alan başkişi için anne ve babasından ayrıldığı anda ne yapacağını bilemeyerek tabiata sığınır.

“Kırlar, beni şehirlerden daha ziyade çekmeye başlamıştı. Milas’ta boğucu sıcak nöbetlerini takip eden yağmurlarla karışık bir sonbahar başlamıştı.(...) Benim hastalığımın bir arazı da kırlardan hoşlanmak, insanlardan kaçarak hayvanlara yaklaşmak olacaktı. Bu itibarla başında kuşlara yuva yaptıran derbeder Mecnun’u bizim büyük patronumuz saymak lazım gelir.” (s.119)

Kapalı bir dünyadan çıkıp özgürlüğün tadına varan başkişi, sonradan kazanılan aile sevgisini tekrar yitirmenin acısını duyumsar. Kendilik değerlerini oluşturduğu Milas’ta “kendibaşına” kalmak düşüncesi ile özgür olma arasında sıkışan Kemal Murat, içsel anlamda gelişimini tamamlamak için adeta tabiatın kucağına sığınır.

2.1.15. Değirmen

2.1.15.1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in son dönem romanları arasında yer alan Değirmen romanı Osmanlı bürokrasisinin işlemez hale gelmiş durumunu bireysel bir trajedi biçiminde ele alır. Romanın geçtiği Sarıpınar kasabasında küçük bir depremin büyütülerek içinden çıkılmaz bir hal alışını zaptedemeyen başkışı Kaymakam Halil Hilmi Efendi ve merkezdeki diğer bürokratların durumu “Osmanlı bürokrati”nin tükenmişliğini ironik bir tarzda sunulur.

1943 yılında Yedigün dergisinde tefrika edilen eserin ilk baskısı 1944 yılında Semih Lütfi Kitabevi tarafından yayınlanır. Eserin son olarak 2007 yılında yirmibirinci baskısı İnkılap Yayınları tarafından yapılır.

2.1.15.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir devrin sosyal ve kurumsal eleştirisini ironik bir tarzda yansıtan Değirmen romanı, “hâkim-anlatıcı” bakış açısı ile yazılır. Sarıpınar Kasabasında, küçük bir depremin büyütülerek bir memleket meselesi haline getirilmesi anlatıcı tarafından üst bir bakış açısı ile aktarılır. Yanlış anlaşılmalara zinciri ve halkın abartıyı seven yanlarının eleştirildiği romanda nesnel bir tutum ile olayları üstten izleyen hâkim anlatıcı olayların dramatik ve ironik görünümünü sunar.

Romanın ilk bölümünde deprem olduğunu zannedenlerin düştüğü yanılgı, üçüncü şahsın ağzından aktarılır:

“Cemaatin bir kısmı isyan etti: Ne zelzelesi? Müdür Bey rüya mı görüyordu? Zelzeleyi yerin altındaki koca öküz değil, Arap Ziver'in zilli maşası yapıyordu.

Asıl fenası, panik yandaki karanlık oda kapılarının budak deliklerinden sofayı seyreden kadınlara da sirayet etmişti.” (s.5)

Hâkim bakış açısı ve üçüncü tekil şahsı kullanan yazar, Sarıpınar'daki asılsız zelzele (deprem) olayının sebep olduğu ironik durumu aktarmak amacıyla olayların içerisindeki kahramanlardan birinin değil tümünün görünümünü yansıtmayı uygun bulur.

Halil Hilmi Efendi ile Mutasarrıf Hamit Bey arasındaki diyaloglarda her iki kahramanın da ruh hallerini özellikle içmonolog tekniğiyle vererek anlatının boyut kazandırır. Hamit Bey, Kaymakamı lalasına benzetip ona karşı garip bir yaklaşma

isteği duyumsar. Bu nedenle onu azarlamaya çağırdığı bir gün içinden geçen bu düşünce, anlatıcı tarafından şöyle ortaya konur:

“Hakikaten lalasına ne kadar benziyordu bu adam Yarabbi! Hamit Bey, gittikçe karışan bavulundan güçlkle bir gömlek bulup çıkardı. Allah selamet versin Nâlân Kalfa, gömlek sayısınca da don koymuştu.” (s.110)

Anlatının geniş boyutlu olmasını sağlayan hâkim anlatıcı, özellikle belirli kahramanların çevresinde romana biçim verir. Kahramanların ruh dünyalarını ayrı ayrı veren hâkim anlatıcı romandaki duruşunu da belirlemiş olur. Böylelikle hâkim anlatıcı belirli bölümlerde anlatıdaki varlığını göstermekten de kaçınmaz. Anlatının bazı yerlerinde parantez içinde bilgiler sunarak bazen de hâkim bakış açısının tarafsızlık ilkesinin dışına çıkarak kendini gösterir.

“Ataların dediği gibi, ancak teneşir temizlerdi ihtiyarlıkta azanı...(Halil Hilmi Efendide yine bir sarsıntı oldu.) Fakat ne ihtiyarlığı? Daha kırk beşini bulmamış adama ihtiyar denir miydi?” (s.17)

Romanın kurgusu içerisinde tek yönlü bir anlatım yerine aynı zaman dilimi içerisinde farklı mekânlarda farklı kişilerin neler yaptığını da aktaran anlatıcı hâkim bakış açısının sınırsız olanaklarından böylece faydalanmış olur.

2.1.15.3.Olay Örgüsü

Değirmen romanı, Romen rakamları altında başlıklarla ayrılmış otuz bir bölümden oluşmaktadır. Roman, Kaymakam Halil Hilmi Bey’in ve Sarıpınar kasabasının yaşadığı olaylar dikkate alındığında iki vaka halkasında incelenebilir. Birinci vaka halkasında Sarıpınar’da büyük bir zelzele olmamasına rağmen bunun başka yerlere farklı yansımalarının endişesiyle harekete geçen Kaymakam ve çevresindekilerin çare arayışları aktarılır. İkinci vaka halkasında Sarıpınar’a gelen Mutasarrıf ve Vali’nin de zelzeleyi olmuş gibi gösterip sorunu çözdükleri görülür.

Birinci Bölüm:

- Ömer Bey’in evinde düzenlenen ve Bulgar kızı Naciye’nin dansözlük yaptığı gecede deprem oluyor sanılarak panik yaşanması

- Panik halinde depremde kaçarken Kaymakam'ın sarhoş bir halde düşüp yaralanması ve ardından sızması
- Kaymakam'ın gözlerini açtığında kendini Hükümet Konağının bahçesinde yatarken bulması üzerine neler olduğunu hatırlayamadığı için jandarma Hurşit'e deprem ve kendi durumu ile ilgili sorular sorması
- Karısının bir süredir Isparta'ya gitmesi üzerine bir gece alemleri sırasında Bulgar kızı Naciye'nin dans ettiğini hatırlaması
- Kaymakam Halil Hilmi Bey'in kendisinden önceki Kaymakam Nusret Bey'in Bulgar kızı Naciye ile yaşadığı çirkin ilişkiyi hatırlaması
- Bulgar kızı Naciye'nin Sarıpınar'a gelişi ve kasabadaki erkeklerin eğlencelerinde yer almaya başlaması
- Jandarmanın Kaymakam Halil Hilmi Bey'in yanına gelip zelzeleyi merkeze ağır zayıat olduğu şeklinde telgrafla haber verdiklerini söylemesi ve Kaymakam'ın bu duruma kızması
- Belediye Başkâtibi Rıfat'ın kendisini önemli biri olarak göstermek amacıyla deprem haberini İstanbul'daki gazetelere bildirmesi
- Doktor ve Belediye Reisi'nin Kaymakam Hilmi Bey'in yanına gelip yapılacak işler hakkında durum değerlendirmesi yapmaları
- İstanbul'da "Nida-yı Hak" gazetesinin Sarıpınar zelzelesi ile ilgili haberi üzerine "Millet Sesi" gazetesi başmuharriri Hüseyin Rüsuhi'nin bu haberi atlamamanın üzüntüsünü yaşaması
- İstanbul'da şair Selim Şevket'in Sarıpınar zelzelesi için bir şiir yazması ve bu şiirin çok rağbet görmesi
- Sarıpınar halkının Kaymakam Halil Hilmi Efendi'ye geçmiş olsun dilemeye gelmeleri ve Müderris Hacı Fikri ile Mühendis Deli Kazım arasında gerginlik yaşanması
- Kaymakam'ın görevden alınma korkusundan dolayı Belediye Reisi ile birlikte merkeze gönderilmek üzere yazdığı telgrafi göndermekte tereddüt etmesi
- Kaymakam'ın Sarıpınar'da tahkikat yaptıktan sonra zelzele ile ilgili önemli bir hasar olmadığını görerek vardığı sonucu rapor etmesi
- Muallim Masum'un kasabada kurulacak yardım komisyonunun parayı nasıl harcayacağını Kaymakam'a dair öğüt vermesi

- Sarıpınar zelzelesindeki yardım paralarından zelzele öncesi ölen bir yaşlı kadına ve kangrenden ölen bir adama verilmesi üzerine karışıklık çıkması
- Deli Kazım'ın yardım paralarını Sarıpınar'ın menfaati için kullanılmasını önermesi ve muhtaçlara yardım edileceğini duyan muhacirlerin de yardım parası istemeleri
- Kasabaya merkezden yardım heyeti ile birlikte Kaymakam vekili Eşref'in gelmesi üzerine Halil Hilmi Bey'in görevden tamamen alınacağı korkusuna kapılarak mühürü ona teslim etmesi
- Kasabalıların yeni gelen Kaymakam vekiline karşı Kaymakam Halil Hilmi Bey'in yanında yer almalarına rağmen Halil Hilmi Bey'in makam odasını Eşref'e terk etmesi
- Yardım heyetinin kasabada ne yapacağı belirsizliği sürerken Mutasarrıfın geleceği haberinin duyulması ve yardım parası toplanması

İkinci Bölüm:

- Aldığı telgraf üzerine Sarıpınar'a doğru yola çıkan Mutasarrıf'ın gelmesiyle Kaymakam Halil Hilmi Efendi'nin tedirginliğinin artması
- Halil Hilmi Efendi'nin Doktor ile baş başa vererek Mutasarrıf'a karşı bir müdafaa tezi hazırlaması
- Mutasarrıfın sorgulamaya aldığı Kaymakam'ın belirsiz cevaplar vermesi üzerine olayların bir sonuca vurdurulamaması
- Mutasarrıf'ın lalasına benzettiği Kaymakam'a karşı ne yapacağını bilememesi
- Kasabada Kaymakam'ı sevmeyenlerin basit nedenlerle Mutasarrıf'a şikâyet etmeleri ve Halil Hilmi Bey'in bunları kabul etmesi
- 1.Dünya Savaşının yaklaştığı yıllarda Paris ve Londra gibi Avrupa şehirlerinden Sarıpınar için yardım paraları gönderilmesi
- Dâhiliye Nazırının içinden çıkılamayan durumla yakından ilgilenilmesi için Vali'yi Sarıpınar'a göndermesi
- Ömer Bey ile Kaymakam Vekili Eşref arasında kavga çıktığı rivayetinin kasabada yayılması
- Mutasarrıfı misafir eden Belediye Reisi Reşit Bey'in Vali'yi misafir etmek isteğini sezdirmesi üzerine Mutasarrıf'ın başka yere gitmesi
- Kasabaya gelen Vali'nin Ömer Bey ile önceden tanıştığı için onda misafir kalacağını belirtmesi

- Vali'nin kasabaya geldiği gün Mutasarrıf ile alay etmesi sonrasında ise kasabayı gezerek tahkikat yapması
- Vali'nin tahkikat sırasında Belediye Reisi başta olmak üzere esnafa ve halka tembelliklerinden dolayı kızması
- Vali'nin kasabanın durumu hakkında karara varacağı anda gelen telgrafla Şehzade'nin kasabaya geleceğini haber alması
- Şehzade'nin Sarıpınar'a gelip zelzele olmadığını görmesinden korkan Vali ve diğerlerinin çözüm arayışı içerisine girmeleri
- Mühendis Deli Kazım'ın Sarıpınar'daki evlerin çoğunun zaten oturulamayacak derecede viran olduğunu ve bir kısmını da kazma kürekle bu hale getirip durumu kurtarmayı teklif etmesi ve bunun kabul edilmesi
- Deli Kazım'ın Şehzade'ye gösterilecek yıkık evleri ve halkın Şehzade'yi nasıl karşılayacağını ayarlaması
- Ömründe İstanbul'un belirli semtleri dışına çıkmamış Şehzade ve Avrupa'dan gelen gazetecilerin Sarıpınar'ı gördüğü anda büyük bir vahamete kapılması
- Zelzele sırasında yaralanmasına karşın görevini terk etmediği söylenen Kaymakam Halil Hilmi Efendi'ye Osmanlı nişanı gönderilmesi

2.1.15.4.Zaman

Romanın asıl vakası Sarıpınar'da deprem olduğu zannedilen geceden başlayarak Şehzade'nin Sarıpınar'ı ziyarete geldiği zamana kadardır ve birkaç aylık bir zaman dilimini kapsar.

Romandaki zaman kullanımı anlatıya boyut kazandıracak bir biçimde kurgulanır. Vaka, hem akronik hem de eşzamanlı bir biçimde aktarılır. Kaymakam Halil Hilmi Bey ve beraberinde bulunanların Ömer Bey'in evindeki eğlencesi ile başlayan zaman akışı, Kaymakam'ın kendini Hükümet Konağının bahçesinde bir portatif karyolada bulmasıyla akronik bir şekle bürünür.

Deprem gecesinin ardından yaşanan olayların ayrıntısına giren hâkim-anlatıcı kahramanların ve olayların geçmişlerini irdeler. Halil Hilmi Efendi'nin çocukluk yılları ve geçmişi ile ilgili bazı bilgiler, geçmişe dönük anlık kesitler halinde sunulur:

“Halil Hilmi Efendi, Beykozlu idi. On beş, on altı yaşlarında iken arkadaşlarıyla Abraham Paşa Korusuna gittiği sabahları hatırlıyordu.” (s.16)

Sarıpınar Kasabasında kaymakam olduğu yılları ve karısının hastalığını da geçmişe dönük olarak aktaran anlatıcı, eğlence gecesi oynayan Kızanlıklılı Naciye'nin kasabaya geliş hikâyesini de geçmişe dönerek aktarır:

“Sarıpınar'ın dağ köylerinden birinden Çerkez Murat diye bir at hırsızı yaşardı. Birinci Yunan Muharebesi zamanlarında bu serseri, birkaç sene ortadan kaybolmuş, sonra günün birinde yanında Kızanlıklılı bir Bulgar kadını ve iki üç yaşında bir kız çocuğu ile tekrar çıkagelmişti. Bulgar kızı işte o iki üç yaşındaki kız çocuğuydu.” (s.24)

Geçmiş dair bazı bilgiler kesitler ya da “mikroskobik anlar” biçiminde verildikten sonra vakanın yaşanma anına dönülür. Sarıpınar depreminin hem kasabada hem de kasaba dışındaki yankıları eşzamanlı olarak aktarılır. Olayları daha geniş bir çerçeveye ve boyuta taşıyan anlatıcı zamanı da geniş bir uzam ve mekân üzerinden alımlar.

Sarıpınar'da Halil Hilmi Bey, deprem uydurması işinin içinden nasıl çıkılacağını düşünürken aynı zaman dilimi içerisinde İstanbul'da ve hatta Avrupa'da Sarıpınar için yardım kampanyaları düzenlenir. Anlatıdaki zamanın eşzamanlı olarak kullanılması ve vakaların da aynı sürem içinde verilmesiyle olayların trajik boyutu da gerçekçi bir kimliğe büründürülmüş olur. Romanda eşzamanlı ilerleyen vaka zamanı ile anlatma zamanları çakışır:

“Aşağı yukarı Halil Hilmi Efendi'nin muayenesi saatinde çehre ve vücutça ona benzeyen başka bir adam da Boğaz vapuru güvertesinde sinirli adımlarla dolaşıyor, ara sıra durarak “Nida-yı Hak” gazetesinin ilk sayasındaki “Sarıpınar zelzelesi” havadisinin korkunç tafsilatını okuyordu.” (s.38)

Anlatının geniş bir görünüm kazanmasını sağlayan eşzamanlılık, kahramanların içinde bulundukları psikolojik boyutu göstermesi bakımından da önem taşır. Zamanın çizgisel düzlemi üzerinde aynı yönde ilerleyen fakat birbirlerinden haberi olmayan vakayı “içerden ve dışarıdan” alımlayış biçimleri farklılık arz eder. O kadar ki deprem haberinin duyulması insanların vicdanına yeni yeni girmeye başladığı zaman süreci içerisinde Sarıpınar kasabasında yaşayanlar böyle bir vaka yaşanıp yaşanmadığını bile unuturlar: *“Halil Hilmi Efendi uğradığı köylerde halkı kendi işleri, güçleriyle meşgul buldu. Bir kısmı zelzelenin hiç farkında değildi. Bir kısmı az buçuk bir şeyler duymuştu. Fakat bu yerler için iki gün o kadar eskimiş bir zamandı ki, âdeta hatırlamakta zorluk çekiyorlardı.” (s.54)*

Zamanın Anadolu kasabasındaki alımlanış biçimi ile İstanbul'daki alımlanış biçiminin farklılığı, kent ile kasaba/köy arasındaki bireysel zaman algısındaki farklılığın da göstergesidir. “*Fakat bu yerler için iki gün o kadar eskimiş bir zamandı ki, âdeta hatırlamakta zorluk çekiyorlardı*” ibarelerinde zaman algısının psikolojik ve çevresel şartlar ile olan bağıntısı dile getirilir. Bireysel zamanın bu farklılığı, sosyal zaman içerisinde gelişen duyarlık biçimine de yansır.

Osmanlı'nın son döneminde Anadolu'nun içinde bulunduğu içler acısı durum, Sarıpınar kasabası örneğinde çözümlenirken yaşanan sosyal zaman şartları da göz önünde tutulur. Romanda, 1. Dünya savaşı öncesi bunalım geçiren dünyanın değişen yüzü ve ne tarafa yanaşacağını bilmeyen Osmanlı Hükümetinin kararsızlığı karşısında kendi milletini unutan siyasetçilerin durumu gösterilir.

Devrin şartlarının özetlendiği gazete haberleri, romandaki sosyal zaman unsurları olarak dikkati çekmektedir. Yaşanılan zaman içerisinde vakanın Sarıpınar dışındaki memleketlere aksettirilişi ve dünyanın gerçeklikleri ile Osmanlı'nın gerçeklikleri arasındaki çelişki de sosyal zaman unsurları içinde eritilerek sunulur.

2.1.15.5.Mekân

2.1.15.5.1.Çevresel Mekân:

Değirmen romanının asıl vakası, Sarıpınar adlı bir Anadolu kasabasında geçmektedir. Osmanlı'nın son döneminde yaşanan olayda Anadolu kasabasının içinde bulunduğu vahim tablo mekâna da yansır. Romandaki çevresel mekân, ihmal edilmiş Anadolu kasabalarının gerçek görünümünün yıkıcı bir deprem sonrası hali olarak algılandığı yangısını yaşatan bir mekân olarak görülür. Sarıpınar kasabasının genel görünümü geniş tasvirlerle anlatılmamakla birlikte köhne ve yıkılmışlığı satır aralarında verilir. Özellikle muhacir mahallesinin yıkıntılar arasındaki manzarası, Şehzade'yi ve yanındaki heyeti çok etkiler.

Romanda İstanbul da çevresel mekân olarak görülmesine rağmen belirli birkaç mekânın sadece ismi verilir. Mekânların tasviri ayrıntılı olarak yapılmaz.

2.1.15.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.15.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Osmanlı'nın yıkılmaya yüz tuttuğu son dönemlerinde bir Anadolu kasabasında yaşanan olaylarda mekân ve insan arasındaki ilişki trajikomik bir biçimde ilintilenir. Romanda Sarıpınar kasabası Osmanlı'nın ihmal ettiği Anadolu coğrafyasından bir kesit olarak sunulmaktadır. Osmanlı'nın son dönemdeki yıkılmaya yüz tutmuş yapısı Sarıpınar'daki resmi binalara da sirayet etmiştir. Kaymakam Halil Hilmi Bey'in çalıştığı Hükümet Konağı bunun kanıtı niteliğindedir:

“Yukarı sofanın tavanı olduğu gibi göçmüş; makam odasının önü moloz yığınlarından geçilmez hale gelmişti. (...) Dam artık tamir tutmaz hale geldiği için yıllardan beri sızan yağmur ve kar suları tavana çamur rengi titrek damarlarla her tarafından işlemiş; yer yer kabartmış, kıta ve dağları, çökmüş nehir ve denizleriyle bir acayip dünya haritasına benzemişti.” (s.14)

Hükümet konağının “tavanı olduğu gibi göçmüş”, “moloz yığınlarından geçilmez hale gelmiş” ve “damı tamir tutmaz” haldeki fiziksel görünümünü Anadolu'daki resmi kurumların genel görünümünü örneklemiştir. Yaşanılan ya da çalışılan mekânın çalışılmaz hale geldiği gerçekte bilindiği halde kimse tarafından dile getirilemeyeşi alışkanlıkların doğal sonucu olarak görülebilir. Çünkü “bazı değerler zamanın gereklerine göre değişeceğine, zamanla katılaşma, kireçleşme eğilimi gösterirler. Bu bize üç şey anlatır: Toplumun bireylerini birbirine kenetleyen çok güçlü bir birlik vardır; kişiler değişmez kurallara uyarak yaşamayı çok rahat ve kolay bulurlar; yaşamları, yaşlanan kişilerin damarlarının sertleşmesi gibi katılaşmıştır.” (Berkas, 2006:19) Bu anlamda, Sarıpınar'da yaşayan halkın kendi oturdukları mekânı benimseyerek yıkıntılar ve harabeler içerisinde bir yaşam sürdürmeleri dışarıdan bakanlar tarafından yadırganırken onlar için boyun eğilmiş bir kader çizgisi biçimde verilir.

Karısı ve çocuklarını Isparta'ya gönderdikten sonra hayatının ilk kaçamak gecesini yapan Halil Hilmi Efendi'nin bir deprem sonrası değişen durumu ve saygınlığı, içinde bulunduğu mekânı giderek daralır.

Sarıpınar Kasabası Kaymakamı olarak geçirdiği günlerin bir anda silinip gitmesi Halil Hilmi Bey için büyük bir acı olur. Yaşayıp yaşayabileceği tek “kaçamak oturak âlemi”nde izlediği Bulgar kızının göğüsleri sonrası kendini bulduğu “portatif karyola”

Halil Hilmi Efendi'nin nasıl bir mekâna sıkışıp kaldığını sembolize etmektedir. Portatif karyolasıyla hükümet konağı bahçesinde yaralı bir vaziyette yatan kaymakam, bir de mührünü genç bir vekile bırakınca yaşam alanı “*portatif karyola*”nın sınırlarını aşamaz hale gelir.

Merkezi karıştıran Sarıpınar sarsıntısı üzerine kasabaya gelen Mutasarrıf, başkişinin yaşam alanını daha da daraltır. Artık kaymakamlık mührünü genç vekile bıraktıktan sonra evine kapanan Halil Hilmi Efendi, Mutasarrıf'ın kendisini “*harçayacağı*”nı düşünür. Mutasarrıf ise kendisine lalasını hatırlatan Halil Hilmi Efendi'ye karşı yakınlık hissetmesine karşın görevden almayı da doğru bulmaktadır. Mutasarrıf ile Kaymakam'ın arasında geçen konuşmaların yapıldığı oda her ikisinin de karşılıklı kaygıları nedeniyle gerilimi artırır. Belediye Başkanı Remzi Bey'in evinde hasta yatan Mutasarrıf Hamit Bey Kaymakam Halil Hilmi Efendi'yi bu evde sorgular. Bu sorgu sırasında mekân iki kahraman için de daraltıcı ve boğucu bir nitelik taşır. Fakat soruşturmayı sürdüren Mutasarrıf Hamit Bey, lalasına benzettiği Kaymakama karşı ne yapacağını bilemez haldedir:

“Bu sıkıntı ve bu pencereleri kapalı odanın boğucu sıcağı Mutasarrıfı da kan tere batırmıştı. Bu yüzden zatürreeye tutulabileceği fikri onda evvela korku, sonra da buna sebep olan Halil Hilmi Efendi'ye karşı bir hiddet uyandırdı.” (s.107-108)

Altmış yaşından sonra ilk defa İstanbul dışına çıkan Mutasarrıf, “*Pencereleri kapalı odanın boğucu sıcağı*” altında geçmiş ile bugün arasına sıkışır. Mutasarrıf ve Kaymakam Halil Hilmi Efendi'nin içinde bulundukları ruhsal durumun karmaşası mekâna da yansır. Asılsız bir deprem haberinin giderek büyümesi ve İstanbul'da geniş yankı bulması Sarıpınar'a gelen Mutasarrıf ve heyet ile birlikte Kaymakam'ı da güç durumda bırakır. Bu nedenle Sarıpınar'da deprem sonrası yaşanan her gün mekân boğucu bir hal alır.

2.1.15.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Sarıpınar'ın deprem sonrası görünümü Anadolu'nun ihmal edilmiş kaba realitesinin ironik temsili biçimine dönüştürülerek mekânın dışa yansıtılmasında büyük önem taşır. Kasabanın yaşanabilirliği içerden olanaklı görünmesine karşın dışarıdan mucizevî görünmektedir. Sarıpınar kasabası yaşayanları ara sıra isyan etmekle birlikte yaşadıkları mekânı yadırgamazlar. Kaymakam Halil Hilmi Efendi ve kasaba halkının

alıştığı mekânı daraltan deprem olayının ardından dışarıdan gelen yardımlar bu durumu tersine çevirir.

Deprem'in Şehzade ve yanındaki heyetle birlikte gündeme taşınması yardım miktarını artırır. Böylece Sarıpınar kasabasının gerçek görünümü, “*deprem sonrası*” durumuna büründürülerek kasaba yeniden inşa edilir:

“Bu ziyaret üzerine Sarıpınar zelzelesi yerli ve yabancı gazetelerin aktüalite sütunlarında bir kere daha çalkalandı ve yaralarının sarılması için, eksiklerine ilave olarak, bir kere daha inanılmaz bir iane yağmuru yağdı.

Bunlarla kasabada birçok tamirler, boyalar ve yepyeni binalar yapıldıktan başka, hükümet karşısında güzel bir havuzlu park için de kâfi para artmıştı.” (s.143)

Sarıpınar kasabasının çehresini değiştiren bu yapay deprem olayının kasaba menfaatine çevrilmesi mekânın bir anda büyük bir genişliğe kavuşmasına neden olur.

Kasabanın mühendisi Deli Kâzım'ın kaba realiteyi ve bürokratik yapılanmayı yıkan fikirlerinden Kaymakam Halil Hilmi Bey de son derece memnun kalır. Deprem sonrası kasabaya gelip kendisine sitemler eden Mutasarrıf ve Vali'nin Şehzade karşısında “yaralı olduğu halde görevini terk etmeyen” Kaymakam'ı örnek gösterip taltif etmeleriyle, dar mekândan geniş mekân çıkan Halil Hilmi Efendi “altın Osmanlı Nişanı”nı alarak huzura kavuşur. Ömrünün tek kaçamak gecesinin kâbus dolu günleri bir anda sona erer.

2.1.15.6.Şahıs Kadrosu

2.1.15.6.1.Başkişi

Değirmen romanının başkişisi Sarıpınar kasabası Kaymakamı Halil Hilmi Efendi'dir. Aslen İstanbullu olan Halil Hilmi Efendi yirmi beş yıldır Anadolu'da memuriyet yapmaktadır. Yirmi yılı aşkın bir süredir hasta olan karısı ve çocuklarıyla birlikte kendine ait bir dünya kurmuş olan başkişinin yaşamı eşini Isparta'ya ailesinin yanına gönderdiği anda değişim gösterir. Romanda başkişinin ruh dünyası üzerinde durulmaz. Onun yerine, olaylar karşısındaki tavrı yansıtılarak kişilik yapısı belirlenmeye çalışılır.

Halil Hilmi Efendi, Osmanlı'nın son dönem Anadolu siyasetini yürüten temsilcisi konumunda okur karşısına çıkarılır. O, diğer bir söylemle Anadolu'ya idealist

emellerle gelen memurların bir süre sonra bürokratik engeller sonunda pasifize olarak kendi dünyalarına çekildikleri dönemin kahramanlarından biridir. Onun kişilik yapısını belirleyen en önemli özelliği kararsızlığıdır. Bu kararsızlık, Osmanlı'nın son dönem aydınlarının da yaşadığı büyük ikilemin izdüşümü biçiminde düşünülebilir. Osmanlı'nın klasik yapısı içerisinde yetişip bürokrat olmuş başkışı, olaylar üzerinde uzun ve derin konuşmalar/değerlendirmeler yapmayı sevdiği halde hüküm vermekte her zaman kararsız kalır:

“Kaymakam, meseleler üzerinde uzun, derin konuşmaktan zevk alan adamdı. Yalnız, sonunda bunların bir hükme bağlanmasını istemeseler!” (s.6)

Hüküm vermekteki kararsızlık aslında sadece Halil Hilmi Efendinin değil Osmanlı'nın son dönemindeki bütün bürokratlarının eleştirildiği bir tavidir. Bu tavrın alt yapısında ise “klasik idare adamı” olmak felsefesi yatmaktadır:

“O, klasik bir idare adamıydı; meslek hayatında vakaları daima olduklarından hafif göstermeyi bir idare kaidesi olarak bellemiştir. Dolu, zelzele, orman yangını, su baskını gibi insan mesuliyetini aşan gök afetleri karşısında da ne olur ne olmaz bu kaideyi değiştirmezdi.” (s.28)

Yaşanan trajikomik olayların ortasında ne yapacağını bilmeden şaşkın şaşkın kaderine razı bir biçimde boynunu büken Halil Hilmi Efendi'nin durumu ironik bir biçimde sunulur. Karısının hastalığıyla ve geçim derdiyle geçmiş yirmi beş yıllık Anadolu serüveni, Halil Hilmi Efendi'yi vaktinden önce yaşlandırır.

Ömründe sadece bir defa gece eğlencesi kaçamağı yapan Halil Hilmi Efendi'nin bu gecede başına deprem felaketi gelmesiyle alışlagelmiş düzenin bozulduğu görülür. Yaşanılan pasif düzenin içinden çıkarak kendi dünyasının sınırlarını aşan Halil Hilmi Efendi, bilmediği bir dünyanın sınırlarında durmayı beceremeyerek yerini yadırgar. Öyle ki Halil Hilmi Efendi, karısını Isparta'ya gönderip hükümet konağında yalnız geçirdiği gecelerde alıştığı evinden ve karısının hasta iniltilerinden uzak olmanın rahatsızlığını duyumsar:

“ilk gece, kendini bu odada yalnız bulunca şaşaladı; birkaç kere karısının iniltisine benzer bir sesle uyanıp onun yanındaki yerini boş görünce âdeta ürktü. Fakat gün geçtikçe (değirmen birdenbire durduğu zaman uyanan değirmenci gibi) onda garip uyanmalar oluyordu. (...) Bu onun için değişik ve yepyeni bir hayattı.” (s.18-19)

Kendi alıştığı düzenin dışına çıktığı anda başına gelen deprem felaketi, olayları içinden çıkılmaz bir duruma getirir. Sarıpınar Kasabasında hafif bir deprem olmasına karşın, Jandarma Kumandanı'nın merkeze “*zayıat ve ağır yaralılar*” olduğunu bildiren telgrafı, birdenbire Kaymakam'ın realite ile ütopya arasına sıkışmış yaşamını alt üst eder. Bürokrasinin kalın defterleri arasına sıkışmış Kaymakam için bu talihsiz olayın içinden sıyrılmanın imkânı yok gibidir. Zaten kişilik yapısı itibariyle pasif ve kararsız olan başkışının kaderine rıza göstererek boyun eğdiği görülür:

“Halil Hilmi Efendi, kendini tamamıyla vukuata bırakmış, takkesinde altın nazarlığı eksik bir sünnet çocuğu gibi, yatağında oturuyor, yaralarını soranlara gitgide kısalarak bir hekim raporu kuruluğu alan sözlerle cevap veriyor ve etrafında konuşulanları dinliyordu...” (s.45)

Kaymakam Halil Hilmi Efendi, Meşrutiyet sonrası Türk aydınında görülen pasif çırpınışı örnekleyen Reşat Nuri'nin diğer roman karakterlerinden daha edilgin bir kişilik yapısına sahiptir. Zira o, “*bürokratik merdivenin en alt basamağındaki*” kişi olarak Sarıpınar'ın ve Osmanlı'nın yaşadığı “*toplumsal sarsıntıyı, yalnızca bulunduğu ‘mevki’yi kaybetmenin dehşeti olarak yaşar.*” (Altuğ: 2005: 85) Başkışının bu kişilik özelliği kendi içe kapanık dünyasındaki bireyselliği de göstermesi bakımından önem taşır.

Değirmen romanının başkışısı Halil Hilmi Efendi, roman boyunca gelişim ve değişim göstermeyen tek boyutlu bir karakter yapısına sahiptir. İçsel çırpınışlarının sadece kendi duyabileceği cılız bir ses olarak çıktığı ve olaylar karşısındaki pasif ve kararsız tutumuyla bütünleştiği görülür.

2.1.15.6.2.Norm Karakterler

Romanda başkışı Halil Hilmi Bey'in pasifize edilmiş kişilik yapısını Sarıpınar kasabasında farklı yönlerden bütünleyen Deli Kazım, Belediye Reisi Reşit Bey ve Doktor Arif norm karakterlerdir.

Sarıpınar kasabasındaki deprem sonrası yaşanan olayların gidişatında akıl veren mühendis Deli Kazım, Halil Hilmi Beyin pasif kişiliğinin aksine aktif ve delişmen bir halk adamıdır. Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece romanındaki mühendis Deli Necip'ten ödünçlediği bu karakter de tıpkı onun gibi hayatını softalıkla mücadeleye adanmıştır:

“Deli Kazım, tarihin bütün felâketlerini softalık ve softa kafasıyla izah eden coşkun ve ölçüsüz bir yenilik âşığıydı.” (s.46)

Viran halde olan kasabayı gönderilen paralarla yeniden imar etmek ve ihtiyaç sahiplerine para vermek fikrinde olan Deli Kazım’ın aktif girişimleri, Kaymakam ve yanındakiler tarafından ihtiyatla karşılanır. Deli Kazım bürokrasinin pas tutmuş çarklarını kendi bildiği yöntemlerle işletmek amacındadır. Yapısı itibariyle aktif olan Mühendis Kazım, kasabaya gelen Mutasarrıf ve Vali’ye yakın olmayı bir “dalkavukluk” olarak görür ve onlara fazla yakınlaşmaz. Bununla birlikte eski bir çeşmenin üstündeki beyitleri Mutasarrıfın okuyamadığını görüp okuyan mühendis, valinin gözüne girer. Mühendis’in kitabet bilgisinin yanında cesareti de ön plana çıkarılır. Bu cesaret, Vali’yi Şehzadenin Sarıpınar’a geleceği haberini aldığındaki şaşkınlığın içinden de kurtarır. Deli Kazım, kasabanın zaten viran olduğunu söyler ve bazı yerlerin de kazma kürek yardımıyla olduğundan daha kötü gösterilerek “gerçek bir deprem” manzarası oluşturarak Şehzade’ye umduğu manzarayı gösterme sözü verir. Deli Kazım’ın bürokrasiye aykırı görünen fakat Sarıpınar kasabası için hayırlı olan bu önerisi başta Vali olmak üzere herkes tarafından benimsenir. Olayların akışına yön veriş kabiliyeti ile Mühendis Kazım, başkişi Halil Hilmi Bey’in içindeki sesin dışa yansıyan hali gibidir.

Kasabanın Belediye Reisi Reşit Bey, tam bir siyaset adamı profili çizer. Kasaba’nın Kaymakamdan sonra en yetkili kişisi olan Reşit Bey, Halil Hilmi Efendi’nin aksine aktif ve uyanık biridir. Reşit Bey, *“idare işlerine çok aklı eren, fakat konuşmasını ve hele yazı yazmasını beceremeyen bir adamdı(r).” (s.37)* Başkişinin devlet siyasetini kanunlar dâhilinde yapmasına mukabil Reşit Bey kasabaya gelen devlet büyüklerini evinde ağırlayıp onlara karşı komplimanlar yaparak kendini göstermek peşindedir. Mutasarrıf Hamit Bey, kasabada onun evinde kalmaktadır.

Doktor Arif ise Halil Hilmi Bey’in “kaçamak” gecesinden sonraki durumunu halktan gizleyerek onun saygınlığını yitirmesini engeller. Halil Hilmi Efendi’nin sarhoşluktan sızıp kaldığını ahaliye duyurmamak için Doktor Arif Bey, Halil Hilmi Efendi’nin ağır yaralı olduğunu bildirir. Doktor Arif aynı zamanda başkişi Halil Hilmi Efendi’nin yerine vekil Kaymakam geldiği zaman başkişiyi destekler. Kasabanın fen adamı sıfatıyla Kaymakam’ın yanında olan Doktor’un rakibi Eczacı Ohannes’tir. Fakat Doktor, Halil Hilmi Bey’in kasabada kalması için onunla yan saflarda mücadele etmekten kaçınmaz. Kaymakam Halil Hilmi Efendi’nin pasifize edilmiş kişiliğine karşın Doktor Arif Bey fen adamı sıfatıyla onun eksikliğini giderir.

2.1.15.6.3.Kart Karakterler

Sosyal eleştirinin mizahi/ironik biçimde işlendiği Değirmen romanında kişiler düzleminde, anlatı boyunca değişmeyen karakterler olarak dikkati çekenlerin başında Jandarma Kumandanı Niyazi Efendi, Muallim Ahmet Masum, Mutasarrıf Hamit Bey ve Vali gelir.

Jandarma Kumandanı Niyazi Bey, kurt köpeği ve silahlarıyla birlikte görevine son derece bağlı bir askerdir. Hatta görev aşkı son derece ön planda olan Komutan, zelzele sonrası Kaymakam'ın ağır yaralı olduğunu ve kasabada zayıat olduğunu merkeze bildirmeyi kendisine görev bilecek kadar sorumluluk bilinci taşır. Kumandan, Kaymakam'ın yanında bulunduğu zamanlarda dert anlatmaya gelen vatandaşı azarlayıp kovacak kadar da sert mizaçlıdır. Hatta Kaymakam'ın kasabada kendisi sayesinde rahat ettiğini etrafa yayacak kadar da kendini beğenmiş biridir.

Meşrutiyet Mektebi başmuallimi olan Ahmet Masum, “cılız ve mini mini vücudu” ile Deli Kazım'ı peşinde sürükleyen uyanık bir adamdır. Kaymakam Halil Hilmi Bey'in sürekli tehlikeli bulunduğu Ahmet Masum romanda başkişinin şu bakış açısıyla değerlendirilir:

“Ahmet Masum adı gibi, yüzü de ilk bakışta insanı aldatıyordu: Çıkkık alnın altından daima yere doğru bakan yarı kapalı gözler, mahcupluktan titriyor ve terliyor gibi görünen masum bir ağız” (s.47)

Ahmet Masum, Kaymakamın ve dolayısıyla alışılmış devlet düzeninin karşısında yer alan biridir. Deli Kazım gibi o da memleketin menfaati için hareket eder. Derinlemesine tahlili yapılmamasına karşın zelzele olayının ardından toplanan yardım paralarının bir kısmını okulun tamirinde kullanmak istemesi de bunun en güzel kanıtıdır.

Meşrutiyet sonrası altmışına doğru ilk defa İstanbul dışına çıkan Mutasarrıf Hamit Bey, Nalân kalfasının pişirdiği fosfatin muhallebisiyle yaşayan meraklı bir Babiâli beyidir. Mutasarrıf, ebcet hesabıyla tarihler yazmaya ve bilmeceler çözmeye de meraklıdır. Hamit Bey de tıpkı başkişi Halil Hilmi Bey gibi Osmanlı'nın dirayetsiz idare adamı örneğidir. O, yalnızca emekliliğine kalan altı senelik zamanı kazasız belasız doldurmak düşüncesindedir.

Vali ise Halil Hilmi Efendi ve Mutasarrıf'ın aksine son derece hareketli bir yapıya sahiptir. O, anı anına uymayan “*halkın öperken ısıtır*” dediği cinsten bir idare adamıdır. Sarıpınar'a ilk geldiği andan itibaren halkla hemen içli dışlı olan ama her fırsatta onların hatalarını yüzlerine vuran Vali, kasabayı düzeltmek için çalışmak gerektiğini vurgular. Sarıpınar'daki trajikomik durumu yaptığı tahkikat sonucunda fark eden vali meselenin üstüne giderek bir iki gün içinde halledeceğini düşünür. Vali'nin yaptığı toplantıda Deli Kazım'ın önerdiği gerçekten deprem olmuş gibi davranmak senaryosunu onaylaması ise onun klasik memur zihniyetinden uzak bir yapıda olduğunu gösterir.

2.1.15.6.4.Fon Karakterler

Değirmen romanında fon karakterler olayların geçtiği mekân olan Sarıpınar ve İstanbul'da sadece olay örgüsüne genişlik kazandırmak amacıyla yer edinir. Sarıpınar Kasabasında önemli bir yere sahip olan Ömer Bey bu karakterlerin başında gelir. Zelzele gecesi, Bulgar kızının oynatıldığı eğlence Ömer Bey'in evinde yapılır. Yine Vali kasabaya geldiğinde onun evinde misafir olacağını söyler.

Sarpınardaki olayların gelişime katkıda bulunanlardan Malmüdürü, oyun oynayarak Kaymakam Halil Hilmi Bey'in aklını başından alan Bulgar Kızı Naciye, Kaymakam'ın jandarması Hurşit, eczacı Ohannes, Kaymakam'ın karısı, eski Kaymakam Nusret Bey, Belediye Başkâtibi Rıfat, merkezden gelen Yardım Heyetindeki adsız karakterler, Müderris Hacı Fikri Efendi, Kaymakam Vekili Eşref, Mutasarrıfın emektarı Nâlân Kalfa, Doktor Nikolai Efendi, Şehzade Şemsettin Efendi ve yanındaki gazeteciler fon karakterlerdir.

Sarıpınar depremi yaşandığı sırada İstanbul'da bu haberle ilgilenen gazeteci Hüseyin Rüsuhi Efendi, Kantocu Blanc, Ali Resmi, Çopur Remzi, şair Selim Şevket, Dâhiliye Nazırı ve Müsteşarı da olayların başka mekânların taşınmasına yardımcı olan görülen fon karakterlerdir.

2.1.15.7.İzleksel Kurgu

Değirmen romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler (Tematik)	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Deli Kazım Belediye Reisi Doktor Eczacı Ohannes	Kaymakam Halil Hilmi Efendi Bulgar Kızı (Kızanıklı Naciye) Başkâtip Jandarma Kumandanı Hüseyin Rüsuhi Mutasarrıf Vali
Kavramlar Düzeyinde	İdealizm (Başkaldırı) İnkılâpçılık (Yenileşme) Umut Adalet Etkenlik	Yozlaşma Yoksulluk Karamsarlık Bürokrasi Edilginlik
Simgeler Düzeyinde	Değirmen Portatif karyola Altın Osmanî nişanı	Eğlence Deprem Mühür

2.1.15.7.1.Bürokratik Çürüme:

Değirmen romanında, Osmanlı Devleti'nin yıkılma sürecinde Anadolu'da bir kasabada yaşan(may)an bir deprem olayının gündeme gelmesiyle bireylerin ve kurumların nasıl yozlaştığı ve bürokrasinin tıkanıklığı ve çürümesi ironik bir üslup ile anlatılır.

Bürokratik çürüme izleğinin, romanda bürokratik yapı ve bireyler arasındaki tavırların iki yönlü yansıtılmasıyla ele alınması devrin değişim sürecinin kurumlara ve bireylere ne şekilde yansıdığını göstermektedir. Sıradan ve hasarsız bir deprem haberinin büyütülerek Sarıpınar kasabasının yıkıldığı haberi ile çatırdayan resmi makamlar arasındaki kopukluk ve dejenere ilişkiler de böylelikle gün ışığına çıkmış olur.

Anlatıda bireysel yozlaşma/çürüme, kurumsal yozlaşmayı/çürümeyi tetikleyen bir araç konumundadır. İstanbul'u merkez olarak düşünen Osmanlı bürokratinin Anadolu'ya bakışındaki bozukluğun ya da sürgün yeri olarak algılamasının sonuçları, burada çalışan memurlara ve yaşayan halka da yansır. Romanda yozlaşma/çürüme, başta Kaymakam Halil Hilmi Efendi'nin şahsında ortaya çıkarılır. Kendi halinde işleri yürüten ve kimse ile sorun çıkarmadan emekli olmayı hedefleyen Halil Hilmi Efendi Osmanlı'nın pasif ve sinik bir idare adamı olarak görülür. Ömründe yaptığı tek gece kaçamağının ardından çıkan olayları bir türlü kontrol altına alamayarak büyük bir dirayetsizlik örneği gösterir. Kendine güveni olmayan başkişi, deprem sonrası kasabaya aktarılan parayı gerektiği şekilde kullanmakta da aynı pasif tutumu sergiler:

“Evvelâ zelzeleden zarar görenler için ayrılmış paradan başka yere sarfetmek! Halil Hilmi Efendi, bunun devlet mevzuatına ve malî usullere ne kadar aykırı bir şey olduğunu, âdetâ bir küçük konferans halinde anlatıyor.” (s.58)

Paranın harcanacağı yerleri belirlemek amacıyla toplanan komisyondaki Deli Kazım'ın önerilerine karşı hep kanun ve nizamdan bahseder. Bunun yanı sıra idarenin halka karşı bakışını da kesin ve kalın çizgilerle belirler:

“-Yani idare zihniyetine aykırı konuşuyoruz. Bakın şimdi de işi doktora sıçrattınız. Bir doktorun yalapşap iş görmesi kabul edilir mi? Devlet doktoru bütün hasta ve yaralıların peşinden koşmaya kalkarsa işi var. Bunlar cahil insanlar. İş olsun diye doktora şöyle bir uğrarlar, sonra kim bilir kocakarı ilacı diye ne pisliklerle kendilerini bu hale getirirler.” (s.63)

Devlet bürokrasisi içinde otomatlaşmış ve pasifleşmiş idarecilerin birer birer eleştirildiği anlatıda Halil Hilmi Efendi, işleri yürütürken kendi içinde yaptığı muhasebe onun devlet işleri içinde ne kadar kafası karışmış bir memur olduğunun göstergesidir.

“Bu mühür de ayrı bir mesele idi. Vekilin resmen vazifeye başlamış olmasına rağmen kendisinin mühür basmaya hakkı kalıyor muydu?(...) Bir makamın iki meşru sahibi olamayacağına göre mühür kullanmak hakkı ya onun, ya ötekinindir. Ah, bu idare işi ne ucu bucağı olmayan bir derya idi.” (s.77)

Halil Hilmi Efendi’de görülen devlet memurluğunun pasifize edilmiş yapısı Mutasarrıf, Vali, Nazır ve Müsteşar’da da görülmektedir. Bireysel anlamdaki bu yozlaşmış karakter profilleri bütünsel anlamda Osmanlı’nın bunalımlı yıllarındaki yapısının sebebini ifşa etmektedir. Yozlaşan kurumları yönetenler, yozlaşmış değerleri bünyesinde barındıran bireylerdir. Bireysel yozlaşmanın kurumsal yozlaşma ile paralellik göstermesi romanın gelişimi içerisinde gösterilir. Bununla birlikte kurumsal yozlaşmanın temelinde ise en tepedeki insanların olması son derece dikkat çekicidir. Romanda en küçük devlet memurundan devleti en tepede idare edenlere kadar sıçrayan yozlaşma, eleştirel ve ironik bir bakış açısı ile gözler önüne serilir.

Sarıpınar’ın en yetkili devlet memuru olan Halil Hilmi Efendi’nin amirleri durumunda olan Mutasarrıf ve Vali de aynı pasif kişiliği göstermektedir. Çalıştıkları binanın dışına çıkmayan ve halkın sorunlarını bilmeden tepeden bakan bu memur tipleri, kanunların sözde uygulayıcısı konumundadırlar. Altmış yaşından sonra İstanbul dışına çıkan ve Anadolu’nun bir kasabasına atandığı için kendisini Fizan’a sürgün

gönderilmiş zanneden Mutasarrıf, bu görevde sadece emekli olacağı günü beklemektedir.

Mutasarrıf ve Kaymakam'ı küçümseyerek işin içinden çıkamadıklarını söyleyen Vali'nin de onlardan eksik kalır yanı yoktur. Romanda, merkez ve çevre arasındaki kopukluğun boyutu dikkat çekicidir. Osmanlı'da merkez dışında yer alan “*çevre ise, geri kalan toplumsal alanla merkezden ayrı yaşayan ve onunla ancak gevşek bir bütünleşme içinde olan kurumlara ve coğrafi alana işaret* (Mardin, 2007: 272) eder. Merkezin olayları gazete haberlerinden takip ederek değerlendirmesi de bu bürokratik yapı içerisindeki iletişim kopukluğunu göstermektedir:

“Gazetelerdeki ahenk bozulup zihinler tehlikeli bir surette karışınca dördüncü kuvvet birinciye başvurdu ve mesele hakkında henüz “her türlü tereddüdü ve yanlış zanları izale ederek,” resmî bir tebliğ verilmemiş olmasından şikayet etti.

Dahiliye Nâzırı kendisine gazetecilerin bu şikâyetini anlatan Müsteşara:

-Yalan mı ya iki gözüüm? Dedi. Herifler yalan mı söylüyorlar? Sarıpınar kazasında kaç ev yıkıldığını, kaç kişi yaralandığını ben kovalayayım bunca iş arasında? Verin bir tebliği, bitsin gitsin.

-Bir, iki gün içinde tafsilatlı tebliğin verileceğini ilave edersiniz. Ha, onu da unutmayın. Kazaya biz de para yardımı yapalım. Ayıp olmasın.” (s.89)

Piramidin en tepesinde yer alan Osmanlı Padişahını temsilen romanda bulunan Şehzade Şemsettin Efendi'nin de Sarıpınar zelzelesinde olaylara “yabancı” kalışı ülkeyi yönetenler ile yönetilenler arasındaki mesafenin uzaklığını gösterir. İstanbul merkezli yönetim ile Anadolu'nun sorunlarını uzaktan kumanda emirlerle düzeltmeye çalışan son dönem yöneticileri bireysel duyarsızlıklarını resmî işlere de yansıtırlar. Bu yozlaşma olgusu, “*içeride gelişen bozuklukların yıkıcılığını*” (Berkes,2006:389) göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Değirmen romanında, trajikomik biçimde anlatılan bu durum ve Şehzade Şemsettin'in İstanbul'un dar bir mekânı içinde sıkışan yaşamından ayrılarak ziyaret ettiği Sarıpınar karşısında yaşadığı şok, aslında toplumumuzun o dönemde dışa dönük yaşadığı şokun küçük çaplı bir görüngüsü niteliğini de taşır:

“O güne kadar Beykoz'dan uzak yola gitmemiş ve Ortaköy ile Çengelköy'den başka köy görmemiş olan Şehzade Şemsettin Efendi, Sarıpınar'ı daha uzaktan görünce karşısında oturan Vali'ye: “Hakikaten harabe haline gelmiş biçare şehir... Vah, vah...Vah, vah...” dedi. (...) “Ne sefalet Yarabbi, ne sefalet diye içini çekti, “Zelzele ne hale sokmuş zavallıları.” (s.141)

Olan ile olması gereken arasında sıkışıp kalan Anadolu kasabasının “olmayan zelzele” sonrasındaki durumunun vahameti karşısında şaşkına dönen Şemsettin Efendi ve yanındaki Avrupalı gazeteciler, bürokrasinin/değirmenin işlemeyen çarklarını değil “değirmenin” nasıl yerle bir olduğunu görürler. Değirmen insanları öğüten ve kendi içerisinde eriten sistemi simgeler. Son dönem Osmanlı bürokratinin geçirdiği değişim/yozlaşma, romanda trajikomik biçimde sergilenir. Şerif Mardin’in deyiimiyle; *“nizam-ı âlemci” olan Osmanlı bürokrati, toplumu biçimlendirmeye alışıktır. Fakat Osmanlı topluluğunda ‘nizam-ı alemci’liğin amacı toplumu değiştirmek değil, toplumun dengesini sağlamaktır.”* (Mardin 1990: 178) Osmanlının yıkılmaya yüz tuttuğu dönemlerdeki bürokratların artık nizam-ı âlemciliği dengeyi korumaya yönelik olmaktan da çıkmıştır. Kendi menfaatlerini düşünen bürokratlar halktan özellikle de Anadolu’dan iyice kopmuşlardır.

Devletin yozlaşan kurumları ve memurlarını en alttan en üste kadar eleştirel bakış açısı ile sorgulayan anlatıcı, Osmanlı bürokratinin içe kapalı dünyasının ardındaki aczini de gün ışığına çıkarmış olur.

2.1.15.7.2.Başkaldırı:

Osmanlı son dönem bürokratlarının ve kurumlarının yozlaştığı dönemde bireysel çırpınışlarla varlığını sürdüren aydınların savunduğu düşünceler, romanda yozlaşmış düzen karşısındaki başkaldırının varlığına işaret eder. Devlet bürokrasisinin içine fazla girmeyen Mühendis Deli Kazım ve Muallim Ahmet Masum, yozlaşan düzenin karşısına çıkma cesaretini gösterecek kadar idealist kişilik yapısına sahiplerdir. Olan ile olması gereken arasındaki durumun farkında olan bu kahramanlar, Sarıpınar zelzelesinin olmamışsa da olmuş gibi gösterilmesi lâzım geldiğini düşünürler. Osmanlı’nın bürokratik düzenini eleştiren, inkılâpların yapılması gerektiğine inanan Deli Kazım ve Ahmet Masum’un karşısında ise eski düzenin sıkı takipçisi olan Kaymakam Halil Hilmi Bey yer alır. Sarıpınar’a gönderilen yardım paralarının nasıl harcanması gerektiğini belirleyen komisyon sırasında eski ile yeni düşüncenin çatışması iyiden iyiye açığa çıkar:

“Mütemadiyen yenilikten, cesur inkılap hamleleri lüzumundan bahseden, devlet mevzuatına kokmuş formüller, çürümüş eskilikler diyen bir insana resmî bir komisyonun ne olduğu nasıl anlatılırdı? Bir gün evvel Meşrutiyet Mektebi’nin

tamirine para ayıralım diye tutturmuştu. Abesliği ağza alınmaya değmeyecek bir mesele. Fakat o, lâkırdı anlamıyor, Evkâf Müdürüne: “Küflü medreseye bol para var da buna neden yok?” diye bağırtıyor, yeni mektebe dair konferanslar veriyordu. Nihayet: “Bu para: zelzeleden zarar görenlere tahsis edilmiş değil miydi? Mektebin bir kısmı zelzeleden harap olmuştu; raporunu mühendis sıfatıyla yazıyorum, daha diyeceğiniz kalıyor mu?” diye tutturmuştu.” (s.62)

Yozlaşmış değerleri savunanlar karşısında durduğu için “deli” sıfatını isminin önüne koymayı kabul eden mühendis, yenilikçi ve idealist bir kişi olarak Sarıpınar’ın menfaati doğrultusunda çalışır. Ahmet Masum da arkadaşı gibi gelen parayı kasabanın ve özellikle de tamire muhtaç olan mektebin onarımı için kullanmak gerektiği taraftarıdır. Bürokratik engelleri ve her şeyi kara kaplı kitaba uydurma kaygısı taşıyan dar görüşlü yöneticilerin yanında bu iki kişi, romanda idealize edilmiş kişiler olarak görülürler.

Bir üst bürokratin bir altındaki memuru suçlamak üzerine kurduğu düzenin bir kısır döngü içersinde devam ettirildiği sırada ne yapacağını şaşırان Valiye akıl vererek durumu kurtarmayı başaran da Mühendis Deli Kazım’dır. Mühendis, “*bu zelzele hiç olmasaydı icad etmek lâzım gelmez miydi*” (s.142) diyerek içinde bulunduğu durumun vahametini de vurgular.

Anlatıda yozlaşan bürokratlar ile idealist iki genç arasındaki tavır farkı da dikkat çekmektedir. Pasif ve edilgin kişilik yapılarıyla içinde bulundukları sıkıntıyı bir alttaki memurun üzerine yıkarak durumdan sıyrılmaya çabalayan ve içe dönük bir kimlik taşıyan Osmanlı’nın son dönem bürokratinin karşısında artık yenilik yapma zamanının geldiğine inanan aktif ve idealist iki kahraman bulunur. Derinlemesine tanıtılmayan bu iki kişinin yozlaşan kurumsal değerler ve kanunlar karşısındaki tavırları satır aralarında verilir. Bununla birlikte yenilik taraftarı olan bu iki idealist karakterin haklılıkları, karşıt oldukları kişilerin içine düştükleri trajikomik durum gösterilerek sunulur.

Romanda Osmanlı’nın son dönem bürokratlarını temsilen varlığını sürdürenler içinde en aktif görünen Vali’nin de idealizme yaklaşan sözlerine rastlanır. Fakat bu sözler, bir bürokratin kendi himayesindeki memurları azarlamak içgüdüğü taşıdığı izlenimini yansıtır:

“Valinin gözü, sokağın kenarındaki çukurlardan birine ilişmişti.

-Sen onu bırak da şuna bak... Yahu, bu ne? Karanlıkta biri bacağını kırarsa mesuliyeti kime ait? Emrinde tek adamı olmasa insan, bunu kendi yapar. Sermayesi üç beş kürek toprak...Ayıp, Ayıp...” (s.125)

Vali, kendisini evine davet eden Belediye Reisine karşı söylediği bu sözlerde idealist bir tavır takınıp memleket menfaati için çalışmak gerektiği imasında bulunmakla birlikte bu tutum Sarıpınar depreminin çözümünde görülmez.

Başkaldırı izleği, anlatı içersinde ancak yenilik taraftarı olan Mühendis Kazım ve Muallim Ahmet Masum’un kişiliğinde toplanır. Yeniliği ve ilerlemeyi hedeflerken eskinin bozuk düzenine karşı savaş açan bu iki karakter Reşat Nuri’nin “Yeşil Gece” romanındaki Ahmet Şahin ve Mühendis Deli Necip karakterlerinin Cumhuriyet öncesinde yaşamış cılız birer örneğini oluştururlar.

2.1.15.7.3.Sosyal Adaletsizlik:

Anlatıda Anadolu’nun Osmanlı Devleti’nin yıkılmaya yüz tuttuğu dönemlerde içinde bulunduğu çaresizlik ve yoksulluk kültürü üzerinde de durulur. Sarıpınar Kasabası fiziksel bir mekan olmaktan öte Anadolu coğrafyasının içinde bulunduğu durumu örneklendiren bir simge değer konumundadır.

Osmanlı Devleti’nin bürokratik yapılanması içerisinde ihmal edilen Anadolu coğrafyası, burada yaşayan halk ile birlikte yoksulluğa ve geri kalmaya mahkûm edilir. Değirmen romanında özellikle üzerinde durulan Sarıpınar kasabasının bir sürgün yeri olarak görülmesi (Tüm Anadolu gibi) sosyal adaletsizliğin başlangıç noktasını oluşturur.

Yaşamlarını sınırlı bir çevrede sınırlı olanaklar içerisinde geçiren Sarıpınar halkı, yoksulluk ile yaşamaya alışmış bir haldedir. Bu durum kasabada varlığı ile yokluğu belirsiz bir deprem sonrası gönderilen yardımlarla trajikomik bir şekilde irdelenir. Deprem olmadığı halde kasabanın büyük bir felaket görmüş gibi alımlanması ihmal edilen ve kendi haline terk edilen Anadolu’nun profilini yansıtır. Bu bağlamda anlatının temelini oluşturan resmi kurumlar arasındaki iletişimsizlik ve bu iletişimsizliğe bağlı olarak tıkanan bürokrasini altında ezilen halkın yaşadığı sıkıntılar da göz ardı edilir. Sosyal adaletsizlik izleğinin temeli de anlatıda bu biçimde kurgulanır.

Deprem sonrası kasabaya gelen yardımların da ihtiyaç sahiplerine verilmesi noktasında bürokratik engelleri öne süren idareciler adaletsizliği körüklemektedir. Yetki sahiplerinin ellerindeki olanakları kullanma noktasındaki beceriksizlikleri de Sarıpınar kasabesindeki sosyal adaletsizliğin artmasını sağlar.

Sosyal adaletsizliğin yaşanmasının ötesinde Anadolu halkının ve coğrafyasının yaşadığı sorun kendi durumlarının bildiril(e)meyişinden kaynaklanır. Zira Şehzadenin İstanbul dışına ilk kez çıkması, Mutasarrıf'ın altmış yaşında geldiği Anadolu'yu Fizan gibi bir sürgün yeri olarak görmesi Anadolu'da yaşanan bu sefaletin temel nedenlerinden biridir. Sarıpınar'daki sefalet hem insanların kıyafetleri hem de yaşadıkları yerlerden anlaşılmaktadır. Bu sefaletin toplumuna yabancılaşmış bir şehzade tarafından “vah vahlar”la karşılanması da dikkat çekicidir.

Sosyal adaletsizlik, kasabadaki yerli halktan ziyade sonradan gelen muhacirler üzerinden anlatılır. Balkan muharebesi sonrası kasabaya gelip yerleşen muhacirler kendi hallerinde yaşamakla birlikte deprem sonrası kasabaya yapılan yardımdan pay almak isteyerek varlıklarını gösterirler. Şehzadenin kasaba ziyaretinde özellikle gün ışığına çıkarılan sefalet tablosunda da muhacirlerin durumu gözler önüne serilir:

“Sıra, çay karşısındaki muhacir mahallesine gelince, hiçbir sahne rejisörünün ve hiçbir Deli Kâzım'ın tertip edemeyeceği bu haraplık ve sefalet manzarası karşısında Şehzade Şemsettin Efendi'nin gözlerinden yaşlar akmaya başladı.

Ecnebi gazeteciler kapısı, çerçevesi, damı yıkılarak dört duvardan ibaret kalan, bazılarının hatta bir duvarı da çökerek içi görünen evlerin, sokakta kerevetler üzerine yatırılmış yarı çıplak hastaların resimlerini çekiyorlardı.” (s.142)

Sefaletin halkın üzerine yapıştığını fark eden Mühendis Deli Kazım ve Muallim Ahmet Masum onların kasabaya gönderilen yardım paralarından faydalanmaları için çaba gösterirler. Eski ve klasik idare adamlarına karşı yeniyi ve yeniliği savunan Ahmet Masum ve Mühendis Kâzım, inkılâpların gerekliliğine inanırlar. Özellikle devlet mevzuatına “kokmuş formüller” ve “çürümüş eskilikler” gözüyle bakan bu idealist kahramanlar, yozlaşan sistemin yenileşmesi için inkılâp yapılması gereğine inanırlar.

2.1.16. Miskinler Tekkesi

2.1.16.1. Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in son dönem romanlarından olan Miskinler Tekkesi'nde miskin bir yapıya sahip başkişinin dilencilik yaparak nasıl geçimini sağladığı ve bu durumdan kurtulma mücadelesi anlatılır. Çocukluk yıllarından itibaren bir oyun halinde dilenci kılığına giren başkişinin “*tevariüs eden yazgısı*” (Korkmaz, 2005: 155) onu gerçek yaşamda da dilencilğe kadar sürükler. Roman, başkişinin bireysel dünyasından sıyrılarak dilenciliğin sosyolojik boyutuyla da ilgilenir. Eserde, bir dilencinin gözüyle aktarılan olaylar, “dilenciler dünyası”na içerden bakmanın verdiği samimiyetle sunulur.

İlk baskısı 1946 yılında İnkılâp Yayınları tarafından yapılan Miskinler Tekkesi romanının 2008 yılında yine İnkılâp yayınları tarafından yirmi ikinci baskısı yapılır.

2.1.16.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman, kahraman-anlatıcı bakış açısı ile kaleme alınır. Başkişi olarak karşımıza çıkan kişi, olayları hatırat şeklinde anlatırken kendi ismini kullanmaktan özellikle kaçınır. Bu nedenle olaylar birinci tekil şahıs ağzından geçmişten bugüne gelen bir çizgide aktarılır.

Giriş cümlesinde hemen karşımıza çıkan “*Şimdi olduğu gibi, çocukken de pek canımın kıymetini bilirdim.*” (s.5) ibaresi bunun göstergesidir.

Bir hatıralar dizgesi şeklinde kurgulanan romanın genelinde kahraman-anlatıcı, olayların akışı içerisindeki yerini belirgin şekilde okuyucuya gösterir. Bu anlarda anlatıcının karşısında bir okuyucu ya da dinleyici kitlesi olduğu izlenimi uyandırılır. Romanın ilk sayfasında kullanılan iç diyalog yöntemi ile bu durum yakından ilgilidir:

“Hayvan yavruları gibi ne yaptıklarını ne istediklerini bilmeyen bir takım abuk sabuk mahlûklara uymak tatlı canımı sıkıntıya sokmaktan ne çıkacak?

-Ne mi çıkacak? Sana yapılan haksızlığın altında kalmamış olacaksın. Elin, ayağın biraz zedelense de yüreğin ferahlayacak...

Belki hakkınız var.” (s.5)

Kendi kendisiyle konuşarak anlatının kurmaca dünyadan çıkıp reel dünyaya hareket edeceğinin bilincinde olan başkişi, karşısındaki okurla da aynı biçimde konuşur.

Anlatıcı, olay örgüsünün anlatılışı sırasında; “*Bunu da anlatmalıyım*” (s.60), “*Yukarıda biraz bahsetmiştim*” (s.73), “*Niçin buradan göçmek vacip olduğunu söylemek için bir araba lakırdı söyledim*” (s.86), “*fakat hikâyeyi biraz yukarıdan almak daha doğru olacak*” (s.99), “*Neresinde kalmıştım masalımın*” (s.125) gibi ibareler kullanarak kendini göstermekten çekinmez.

Anlatma tekniğinin ön planda olduğu romanda, iç monolog, diyalog, tasvir gibi anlatım tekniklerine de başvurulur.

Kahraman-anlatıcı bakış açısıyla yazılan romanda, başkışı “*Kocabaş Kazasker’in kocabaşlı torunu*”, atasından tevarüs edindiği dilenciliği ironik bir biçimde üstlenir. Birinci tekil şahıs anlatımın bene yönelik eleştirileriyle topluma yönelik eleştirileri tek taraflı gibi görünse de bireyselden toplumsala dönen bir aynanın birinci tekilin ağzından sözcüklere döküldüğüne şahit olunur.

2.1.16.3.Olay Örgüsü

Miskinler Tekkesi romanı, yazar tarafından üç kısma ayrılmıştır. Bu kısımlar, Romen rakamlarıyla bölünerek birinci kısım 15; ikinci kısım 10; üçüncü kısım 11 alt bölüme ayrılır.

Başkışının yaşam sürecini tetikleyen etkenler, mekânla da yakından ilişkilidir. Bu bakımdan olay örgüsünü başkışının yaşadığı mekânlara paralel olarak üç vaka halkasına ayırarak inceleyebiliriz.

Birinci Bölüm:

- Başkışının dilencilik yaşamında rolü olduğuna inandığı çocukluk yıllarındaki miskinliğini anlatması
- Başkışının Kocabaş lakaplı Kazasker dedesinin Sultan Mahmut’un sofrasındaki ekmek kırıntılarını toplayıp dua ettiğini anlatması
- Başkışının çocukken oturdukları konağın yanması üzerine başka bir eve taşınması
- Başkışının komşu konaktaki Mesrure adlı kıza âşık olması ve Mesrure’nin gözüne girebilmek için ud çalıp şiirler ezberlemesi
- Meşrutiyet’in ilan edilmesi ile başkışının ailesinin dağılması ve Evkaf’ta çalışan başkışının de işten çıkarılması

- Başkışının Evkaf'taki memur arkadaşlarından olan Sakallı Talat'ın teşvikiyle Darülfünun'a girmesi ve bu yıllarda Ahrar Fırkası tarafında görüldüğü için Otuz bir Mart'ta Sinop'a sürgün edilmesi
- Sinop'ta dükkândan bozma bir evde üç yıl kalan başkışının köylü mektupları, arzuhal ve muska yazarak geçimini sağlaması
- Üç yıl sonra İstanbul'a dönen başkışının arkadaşı Talat'ın yardımıyla Nur-i İrfan adlı bir mektepte çalışmaya başlaması
- Nur-i İrfan mektebinde aynı zamanda kâtiplik işlerini de yürüten başkışının maddi durumu kötü olan mektep için yardım toplaması
- Başkışının askere çağırılması ve Halep'te yazıcı neferi olarak göreve başlaması
- Halep'te çıkan bozgunla birlikte başkışının oradan kaçarak İzmir'e gelmesi

İkinci Bölüm:

- Yunanlılar tarafından yeni işgal edilmiş olan İzmir'de hastaneden taburcu olan başkışının Yahudi Maşatlığında kalmaya başlaması
- Eşrefpaşa camii önünde dinlenen başkışiye yaşlı bir kadının iki kuruş vermesiyle başkışının dilencilik yaşamının başlaması
- Dilencilikten iyi para kazanmaya başlayan başkışının İzmir'in Tamaşalık mahallesinde bir ev tutması
- Afrikalı Arapların oturduğu Tamaşlık mahallesinde itibarı artan başkışının Mesule Kalfa ile tanışması ve onu ev işlerini görmek üzere yanına alması
- Tamaşalık'ta yapılan Dana Bayramı sırasında düşüp yaralanan küçük İsmail'e Mesule Bacı ve başkışının sahip çıkması
- İsmail'in annesinin bakıcıdan dert yanması üzerine Mesule Bacı'nın İsmail'e bakıcılık yapmaya başlaması
- İzmir işgalinin ilk yıllarında dilenciliği bırakıp çalışmak isteyen başkışının bir incir paketleme fabrikasında işe girmesi ve ancak üç gün çalıştıktan sonra tekrar dilencilğe başlaması
- Başkışının İzmir'de dilencilğe döndükten sonraki dönemde mesleği ile ilgili anılarını ve tecrübelerini anlatması
- Başkışının evlatlık edindiği İsmail'in okul arkadaşlarının "beybabasının" dilenci olduğunu söylemeleri üzerine başkışi ile İsmail'in aralarını bozulması

- İzmir’de yavaş yavaş tanınan bir dilenci olmaktan sıkılan ve İsmail ile Mesule Bacı’dan da kurtulmak isteyen kahramanın İstanbul’a dönmeye karar vermesi

Üçüncü Bölüm:

- İstanbul’a keşif amaçlı gelen başkişinin bir tesadüf sonucu Haliç’i gören bir ev kiralaması
- İstanbul’a yerleştikten sonra başkişinin İsmail’i Mesule Bacı’nın karşı çıkmasına rağmen yatılı bir okula göndermesi
- İstanbul’da dilencilik bırakıp tütüncü dükkânı açmak isteyen başkişinin işlerini yürüttüğü resmi dairede Talat ile karşılaşması ve ona dilencilik yaptığını itiraf etmesi
- Talat’ın yaptığı memurluğun zorluğunu gören başkişinin yeniden dilenmeye başlaması
- Kış aylarında sıcak devlet dairelerinde havalar ısındıktan sonra da dışarıda dilenen başkişinin dilencilik mesleğine ait incelikleri örneklerle anlatması
- Bir cenaze ile birlikte mezarlıkta dilenmeye giden başkişinin cenazeye gelenlerin ikiyüzlülüğünü görmesi
- Dilencilik meslek haline getiren ve bu işten iyi para kazanan başkişinin dilencilik başlangıcını Meşrutiyet sonrası yaşananlara bağlaması
- Başkişinin İsmail’e bilgili görünmek amacıyla İstanbul’daki evinde geceleri “mesnevi” okumayı alışkanlık haline getirmesi
- Talat’ın sık sık borç almak ve yemeğe kalmak için başkişinin evine misafir olması
- Mesule Bacı’nın Talat ile anlaşıp başkişiden gizli olarak İsmail’i görmeye gitmesi ve başkişinin bunu fark etmesi
- Okulların tatil olmasıyla Talat ve başkişinin İsmail’i alarak dışarıda gezdirmeleri
- İsmail’in Bursa’daki parasız yatılı mektebini kazandığını ve artık para ödemek gerekmediğini başkişiye söylemesi üzerine başkişinin üzülmesi
- İsmail’in Bursa’ya gitmeden önce evde kaldığı günlerde başkişinin ona mesneviden hikâyeler okuyup açıklaması ve kendini ispat etmesi
- İsmail gittikten sonra yalnızlık içinde kalan başkişinin mahalledeki komşularıyla ilgilenmesi

- Başkişinin mahalledeki Muallim'in kendisini şarkıcı olmak için terk eden karısının gidişinden sonra kızı ile nasıl yalnız kaldığını anlatması
- Başkişinin mahalledeki posta kâtibi ve üç kızının geçim sıkıntısı çektiklerini anlatması
- Mahallenin Tombul İmam'ının çocuklarıyla birlikte Anadolu'ya rakı kaçakçılığı yaptığı ve kumar oynattığının başkişi tarafından anlatılması
- Başkişinin aynı mahallede oturan ve yeni evli işçi ve karısının aşklarını sade bulması ve onların yaşamına ilişkin yorumlar yapması
- Başkişinin oturduğu evin karşısına taşınan elli yaşlarındaki kadın ve evli olan oğlunun onu gizli gizli ziyarete gelişini anlatması
- Başkişinin yıllar sonra İsmail ile ilişkilerinin zayıflaması ve en son onun Avrupa'da mimar olduğunu öğrenmesi
- Karısının ölümü ve çocuklarının başka illere gitmesiyle Talat'ın da başkişinin evinde kalmaya başlaması
- Başkişinin dilenciliği bırakarak Talat ile birlikte tütün ve kırtasiye malzemesi satan bir dükkân açması
- İsmail'in yıllar sonra karısıyla birlikte gelerek başkişinin elini öperek ona vefa borcunu ödemesi

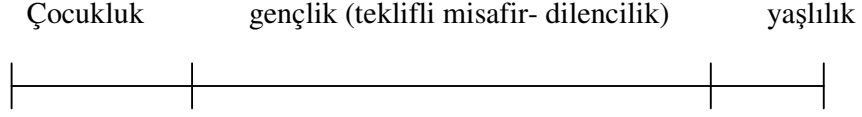
2.1.16.4.Zaman

Miskinler Tekkesi romanının vaka zamanı, Meşrutiyet'in ilanından önce başlayıp Cumhuriyet sonrasına kadar uzanır. Anlatının merkezinde yer alan başkişinin yaşamındaki değişimler bu tarihsel sürecin etkisiyle dikkatlere sunulur.

Kahraman-anlatıcı bakış açısıyla yazılan romanda, başkişinin yaşadığı olaylar, andan (şimdiki zamandan) geçmişe dönülerek aktarılır: “*Şimdi olduğu gibi, çocukken de pek canımın kıymetini bilirdim.*” (s.5) Zamanın geriye dönüşlerle anlatılacağına dair ilk ipucu, romanın bu giriş cümlesinde yer alır:

Hem anlatının hem de reel zamanın genel geçer kanunlarına yönelik bir hüküm veren anlatıcı, “insan yedisinde ne ise yetmişinde de odur” (s.11) sözüne farklı bir bakış getirir:

“*yedisinde neyse on yedisinde, hatta yirmi yedisinde, pek o kadar “o” değildir de ancak kırka doğru tekrar yedisindekine benzemeye başlar.*” (s.11)



Başkişinin çocukluk yılları ve yaşlılık yılları arasındaki dönemde, “teklifli misafir” olarak gelen dilencilik dönemi onun tüm yaşamını değiştirir. Anlatıcı, fiziksel değişimin ötesinde yaşadığı kişilik ayrılığının olduğu bu dönemi şu şekilde açıklar:

“sekiz, on yaşındaki “ben” ile bugünkü “ben” arasında pek ayrı gayrı yok gibidir. Fakat birbirini iyi anlayan bu iki “ben” arasına, delikanlılık çağında, bir yabancı “ben”, bir nevi teklifli misafir girmiştir.” (s.11)

Anlatı zamanı, başkişinin çocukluk yıllarından başlar ve yaklaşık olarak altmışlı yaşlara kadar geldiği süreyi kapsar. Bu süreç, yaklaşık 50-55 yıldır ki bu da romanın vakasının uzun bir zaman dilimine yayıldığını gösterir.

Romanın temel vakasını belirleyen bölümler, aslında daha basit bir zaman dilimine de bölünebilir. Başkişinin dilencilik öncesi dönemi, dilencilik dönemi ve İsmail’in hayatına girişi, İsmail ile çatışma ve sonrasında dilenciliği bırakması. Bu temel dönüm noktaları, hem olay örgüsünün şekillenmesini hem de zamanın kullanımını belirlemesi açısından önemlidir.

Romanda özellikle gün, ay ve yıl ibareleri belirtmeyen anlatıcı, bunun yerine sosyal zaman belirteçleri kullanmayı tercih eder. Bunlar; Meşrutiyet’in ilanı, Balkan Harbi, 31 Mart vakası, 1. Dünya Savaşı, İzmir’in işgal yılları gibi ibarelerdir. Örneğin; *“Sonra mezarlığın bugünkü ziyaretçileri arasında eski yazıtı unutmamış belli başlı adamlar da bir hayliydi” (s.134)* ibaresi, vaka zamanının 1928 deki harf inkılâbından çok sonraya gittiğinin göstermektedir.

2.1.16.5.Mekân

2.1.16.5.1.Çevresel Mekân:

İstanbul, Sinop, Halep ve İzmir romanın çevresel mekanlarıdır. Başkişinin yaşamının şekillendiği bu mekânlar, içinde barındırdığı özel mekânlarla birlikte önemli bir yere sahiptir.

Başıkinin synik (kynik) bir ruhsal yapıya sahip olması dolayısıyla içinde bulunduğu sosyal şartlar ne olursa olsun yaşadığı mekân kapalı olarak algılanmaz. Genel anlamda başikinin yaşam çizgisinde yer edinen önemli mekânlar; çocukluk yıllarını geçirdiğı konak, Sinop'ta sürgünde kaldığı ev, sürgün dönüşü yazı hocalığı ve kâtiplik yaptığı Nur-i İrfan Mektebi, Halep'te neferlik yaptığı yer, İzmir'deki hastane, maşatlık, Tamaşalık, İncir fabrikası, İstanbul'daki evdir. Bu mekânların yanı sıra kahramanın dilencilik mesleğı dolayısıyla karşımıza çıkan sokaklar, devlet daireleri ve mezarlıklar da sosyal ve eleştirel gözlemlerle dikkatlere sunulur.

2.1.16.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.16.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Çocukluk yıllarından itibaren rahatlığa alışan bir yapıda yetişen kahraman, içinde yaşadığı mekânları da kendi rahatlığıyla eşgüdömlü olarak değerlendirir. Bununla birlikte kendisine atalarından tevarüs eden dilencilik mesleğinin gereklerine uygun yaşarken içinde bulunduğu sosyal ortamı da gözlemlemeyi ihmal etmez. Bu gözlemlerde genellikle bir dilencinin bakışıyla toplumun sosyo-költürel ve yapısal analizi gözler önüne serilir.

Başıkinin yaşamında önemli bir yere sahip olan ve bilinç ile bilinçaltı arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkaran İncir fabrikası, dar/kapalı mekân özelliğindedir. Dilencilikten kurtulmak isteyen kahraman, bir incir fabrikasında iş bulur ve çalışmaya başlar. Bu çalışma ve fabrika şartları, ruh dünyasını karartırken; bedeni yorgunluğunu üst düzeye çıkarır. Bilinçaltındaki baskılara boyun eğen başiki için burada geçirilen üç gün dayanılmaz bir hal alır:

“Sabahtan akşama kadar ayakta durmak ve iki elimde iki kutu ile, iki saat rakkası gibi, bir masadan öbür masaya gidip gelmek! Fakat fevkalade zamanlarda insan acı ve ağrı gibi yorgunluğunu da duymaz bir hale geliyor. Yaptığım umulmaz fedakârlıktan âdeta vecd içindeyim. Ancak geceleri Tamaşalık'taki evime döndüğüm zaman iş değişiyordu.” (s.69)

“Sabahtan akşama kadar ayakta durmak” ve “iki saat rakkası gibi” durmadan masalar arasında çalışmak başikinin çalışarak para kazanmak düşüncesini bedensel anlamda iflasa sürükleyen temel nedenlerdir. Bu mekânın önemli bir özelliğı ise, aslında başikinin yaşamını dilenci olarak geçirme isteğinin yani bilinçaltındaki miskinliğin

bedensel eziyet karşısında yeniden ortaya çıkışını simgeler. Böylece kahraman “*denedim yapamadım*” şeklinde kendini kandırarak psikolojik bir iç rahatlama ile dilencilğe tekrar dönüş yapar.

Tamaşalık’ın başkişinin iç huzuru bakımından iki ayrı safhası vardır. İsmail ile çatışmaya girmeden önce geniş mekân özelliği gösteren bu yer, İsmail’in dilencilliğini ifşa etmesinden sonra daralır. Tamaşalıkta yaşayan halk üzerinde itibar sahibi olan kahraman, dilencilik yapmasına rağmen bir memurdan çok fazla para kazanmakta ve yapay ailesiyle mutlu bir şekilde geçinip gitmektedir. Ancak küçük İsmail’in mektepte diğer çocukların alaylarına maruz kalarak öğrendiği dilencilik meselesi, olayların akışını birdenbire değiştirir. Bu olayın ardından bir çatışma içerisine giren başkişi ve İsmail arasındaki gerginlik, doğal olarak mekâna da yansır. Başkişi ve İsmail arasındaki bu çatışma sonucunda gizlenen gerçekliğin açığa çıkarılmasıyla mekanın psikolojik algısı da değişir.

Mesleği gereği kış mevsiminde devlet dairelerini ve diğer zamanlarda da mezarlıkları gözlemleyen kahraman, mekana ait izlenimlerini okuyucu ile paylaşır. Özellikle sosyal eleştiri yöntemiyle insanları eleştiren başkişi, bu mekânların insana yansıyan yüzünü gösterir. Hem devlet daireleri hem de mezarlıklar, insanın “zorunlu” ziyaret ettikleri/bulundukları mekânlardır.

Devlet dairelerinde öncelikle memurların vurdumduymazlığı, insanların basit ve sıradan bir iş için aylarca bekletilmeleri, yalvarmalar, ricalar ve karmaşa, devlet dairelerinin hantal yapısı içinde ezilen insanın düştüğü trajik durumu göstermektedir. Fakat bu durum, insanın kendisi ile bir tür yüzleşmesidir. Eleştirilen bu mekân ve mekânı dolduran insanlar arasında belirli bir ayırım yapılmamakla birlikte genel geçer değer yargıları ile mekânın dar/kapalı olduğu gösterilir. Mezarlıkların da devlet dairelerinden pek farkı yoktur. Başkişi, katıldığı cenaze sırasında insanların ölüden ya da ölümden çok başka şeylerle ilgilendiklerini ironik bir anlatımla göstermeye çalışır.

2.1.16.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Çocukluk dönemindeki rahatlığın mekânı olan konak hayatının Meşrutiyet’in ilanıyla bozulmasının ardından rahata alışmış kahramanın yaşamı ister istemez değişecektir. Bu değişimin ilk süreci, Sinop geçirdiği üç yıllık sürgün hayatıdır.

Sinop'taki sürgün yıllarında kendince mesut bir “midye” hayatı kurmayı başaran kahraman, “Dârülfünunlu politika mahkûmu” sıfatıyla Sinop Çarşıbaşı'nda dükkândan bozma bir odada, bir gaz sandığı, bir hokka ve kalem tedarik ederek arzuhal, köylü mektupları ve muska işleriyle uğraşmaya başlar. Oturduğu yerden kalkmasına bile gerek olmadan yaptığı bu iş onun yaşadığı mekân ruhundaki synik (kynik) yapıya da uygundur. Bu huzurlu ortamda genişleyen mekân, başkişinin sürgün yıllarını geçirip İstanbul'a dönüşü sonrası daralır. Sirkeci'de ucuz bir otel odasına yerleştiği gece, “mesut midye hayatı”ndan koptuğuna pişman olur. Hürriyetin cazibesine kapılarak mekân değiştiren kahraman, aslında alışılan yaşam tarzının dışına adım atmakla kendisini çağıran yazgıya doğru koştuğunun bilincine varmaz. İlk anda ortaya çıkmayan ama derinden etkileyen bu mekân değişimi, kahramanın yaşam karşısındaki duruşunu belirlemede önemli rol oynar.

Bir geçiş ya da köprü görevi gören Nur-i İrfan mektebi hem mekân boyutuyla hem de kahramanın sosyal yaşamını etkilemesi bakımından önemlidir: “*İlk dilencilik talimlerini ben bu dolaşmalar esnasında yapmışumdır.*” (s.44) Nur-i İrfan mektebinde yazı hocalığı ve kâtiplik yapmaya başlayan kahraman bu mektebin menfaatleri doğrultusunda bu şekilde yardımlar toplamaya başlar. Bu cümle ile birlikte Nur-i İrfan mektebinin olay örgüsü ve başkişinin yaşamındaki değişimi noktasında önemi ortaya çıkar.

Başkişinin askerlik sonrası İzmir'de kendini bulduğu hastane ve ardından bir müddet kaldığı Maşatlık, onun adeta yeniden doğuşunu sağlar. Bu bakımdan Maşatlık, açık ve geniş mekân özelliği gösterir. Kahramanın dilencilğe başladığı ve bir süre yerleştiği İzmir'deki Tamaşalık bölgesi de romanda en çok dikkati çeken mekândır. Özellikle Osmanlı döneminde konaklarda ve yalılarda çalışıp sonra işten çıkan Afrikalı zenciler bu mahallenin ahalisini oluşturur. Tamaşalık, hem başkişinin yaşam çizgisi hem de Osmanlı'nın son döneminin Cumhuriyet'e yansıyan yüzü olarak sosyo-kültürel açıdan değerlendirilir. Yaşanılan dünyadan farklı bir dünya gibi algılanan bu mekân, yoksulluğun ve yokluğun ortasındaki insanların tutunmaya çalıştığı hayatla özdeşir.

“Tamaşalık, dağın dibinde deve sırtı gibi biçimsiz yokuşlar ve inişlerden meydana gelmiş bir oyuktu. (...) Tamaşalık'ın ahalisi Afrikalı zencilerdir. Konaklardan çıtrak çıkarılmış yahut kaçmış sürü sürü Gülfidan bacılar ve onların erkekleri... Bunların güçlü, kuvvetlileri gündüzün şehirde incire, palamuda yahut dilencilğe giderler;

ihitiyar ve sakatlar kulübelerin önünde, kızgın güneşin altında iri kertenkeleler gibi yarı çıplak yatarlardı.” (s.51)

Tamaşalık, aynı zamanda yalnızlığından sıyrılarak bir yapay aile kurması bakımından başkişinin hayatını etkiler. Mesule bacı ve İsmail ayrı zamanlarda onun hayatına girerek yapay ailenin parçalarını oluştururlar. Toplum tarafından dışlanmış olan insanların ortak bir paydada bulunduğu bu mekân, insanların ortak yazgısını göstermesi bakımından önemlidir.

İstanbul kahramanın doğup büyüdüğü büyük bir şehirdir. Orada rahatlayacağını düşünen başkişinin asıl amacı İsmail’den kurtulmaktır. İstanbul’da daha çok bir turist gibi gezerken tesadüfen buldukları evin arka odasının Haliç’i gören manzarası, anlık bir karar ile eve yerleşmelerinde belirleyici rol oynar. Bu ev, başkişinin İstanbul’daki hayatının başlangıcı için büyük bir adım sayılır. Başkişinin İstanbul’daki evi, onu çocukluk hatıralarıyla baş başa bırakan geniş bir mekân özelliğindedir. Aynı zamanda bu mekân, İsmail’den yani kahramanın bilincini zorlayarak onun “dilenci baba” rolünü ortaya çıkaran değerden kurtuluşunun simgesidir. Bununla birlikte evin bulunduğu mahalle, Tamaşalık gibi kırık ve eksik yaşamların bir araya toplandığı mekân olarak dikkat çeker.

Romanda karşımıza çıkan son mekân, anlatıcı ve Talat’ın birlikte açtıkları tütüncü dükkânıdır. Bu dükkân, başkişinin dilencilik serüvenini bitirmesi bakımından önem taşır. İsmail, kahramanın yaşamına bilinç düzeyine bir baskı tesiri olarak giren İsmail başkişinin, onun bilinçaltı değerlerini yok eder. Aralarındaki çatışma sonucunda “dilenci baba” rolünden kurtulmak isteyen anlatıcı, “dürüst baba” imajını yakalamayı başarır.

Romanın genelinde, olay örgüsündeki kahramanların yaşadığı mekânlar sadece bir fiziksel mekân olarak çizilmez. Aksine özellikle toplum tarafından belirli nedenlerle reddedilen insanların ya da toplumun görünmeyen yüzünün sosyo-kültürel analizinde aracı olarak kullanılırlar.

2.1.16.6.Şahıs Kadrosu

2.1.16.6.1.Başkişi

Miskinler Tekkesi romanında, başkişi adı verilmeyen “Kocabaş Kazasker’in Kocabaşlı torunu” sıfatıyla çocukluğunda oynadığı dilencilik oyununu gerçek yaşamına uygulayan ya da uygulamak zorunda kalan biridir. Büyük dedelerinden Kocabaş Kazasker olarak bilinen Şemseddin Molla’nın Sultan Mahmut’un sofrasında iken ekmek kırıntılarını topladığı ekmek kutusunun getirdiği miskinlik ya da dilencilik alışkanlığı, kuşaklar sonra başkişide ortaya çıkar.

Başkişinin yaşam çizgisini değiştiren bu yazgı kendilik değerlerinin oluşmaya başladığı çocukluk dönemi ile çatışma biçiminde ortaya çıkar. Zira *“bir çocuk, tembel olarak dünyaya gelmemiştir. Tembeldir, çünkü tembellik ona hayatı daha kolay bir hale getirecek en iyi araç olarak görünmekte, aynı zamanda önemli bir kişi olduğu duygusunu sürdürebilmek imkânını da vermektedir.”* (Adler 2000: 172) Başkişinin çocuk bilincine işlenen Kocabaşlı Kazasker’in dilencilik benzeri tavırları onun yaşam biçimini bu duygusal aktarım ile gösterir.

Çocukluğundan itibaren onda bir mizaç olarak görünen miskinlik başkişinin ileriki yaşamında kynik (sinik) bir kişilik olmasını etkiler. *“İnsanın erdem ve mutluluğa, hiçbir değere bağlı olmadan bütün gereksinimlerden sıyrılarak bağımsız olarak erişebileceğini savunan Antisthenes’in öğretisi olan sinizm”* (TDK Türkçe Sözlük 2005: s.1774) romanın başkişisinin dilencilik yaptığı yıllarda yaşam felsefesi haline gelir. Miskinlikten sinizme doğru giden süreçte başkişi, kendisi olabilmek adına bilincindeki çalışmak ile bilinçaltındaki miskinlik değerleri arasında kalır. Arada kalmışlık duygusunu yapay bir aile kurarak yıkan başkişi, anlatı sonunda yeniden sinizmden sıyrılıp miskinliğe geçer ve aslına döner.

Miskin bir yapıda olan başkişinin en önemli özelliği, fiziksel açıdan kafasının dikkat çekecek derecede büyük olmasıdır. Bunun yanına bir de *ata yadigârı* miskinlik eklenince fiziksel ve tinsel olarak ilginç bir sentez ortaya çıkar:

“sekiz, on yaşındaki “ben” ile bugünkü “ben” arasında pek ayrı gayrı yok gibidir. Fakat birbirini gayet iyi anlayan bu iki ben “ben” arasında, delikanlılık çağında, bir yabancı “ben”, bir nevi teklifli misafir girmiştir.” (s.11)

Anlatıda başkişi, hem kendi gerçekliğini hem de temsil ettiği dilenci topluluğunun gerçekliğini yansıtan bir örnek kişilik özelliği gösterir. Bu noktada başkişinin yaşamı

hem bireysel hem de toplumsal bir tarzda algılanır. Anlatıyı iki yönlü olarak aktaran başkişi, bir yanda Kocabaş Kazasker'in torunu olarak kendi bireysel yaşamını öte yandan dilencilik yaparak temsil ettiği grubun yaşamını devam ettirir. Başkişinin bu iki yönlü yaşam çizgisi, bir arada kalmışlık olarak da nitelendirilebilir. Kahramanın tevarüs eden yazgısı olan miskinlik çocuk oyunu halinden çıkarak gerçek yaşamda dilencilığe döndüğü anda ikilem içerisindeki süreç başlar.

Başkişi, yaşamda kendini gerçekleştirme olgusu dilenmek ya da çalışmak arasında geçirdiği bunalımlı dönemleri çocukluğunun ve ihtiyarlığının arasına girmiş yabancı bir dönem olarak algılar. Bu nedenle başkişinin yaşamı, çocukluk ve olgunluk dönemlerinde benzerlik gösterirken gençlik döneminde farklılaşma görülür.

Romanın başkişisi, bireysel özelliklerini anlatırken bile içinde bulunduğu meslek gurubunun ruhsal durumundan bahseder. Andan geçmişe dönülerek yapılan anlatım sırasında dilencilik mesleğini bırakmış olmasına rağmen onların olumsuz taraflarını toplumun kanayan yarası olarak ortaya koyar.

Reşat Nuri'nin bütün roman kahramanlarında görülen ideale ulaşma arzusu, Miskinler Tekkesi'nde de karşımıza çıkar. Roman başkişisinin mesleği toplum tarafından hoş karşılanmayan dilencilik olmasına rağmen, yaptığı işin en iyisini ve en güzelini yapma arzusundadır.

2.1.16.6.2.Norm Karakterler

Romanda hem kahramanın yaşamını hem de entrik kurgudaki çatışmayı sağlayan İsmail, norm karakterlerin başında gelir. Kocabaş Kazasker'in soyundan gelen başkişinin yaşamındaki değerleri alt üst eden İsmail, babası meçhul, annesi avare olan bir ailenin çocuğudur. İzmir Tamaşalık'ta yaşarken başkişi ve Mesule Bacı'nın yanına bir misafir ya da bakıcı evine girer gibi giren İsmail, sonraları annesinin ortadan kaybolmasıyla bu yapay ailenin bir parçası olur. İsmail'in romana ilk giriş anını kahraman-anlatıcı şu şekilde tasvir eder:

“su ve çamurdan birbirine yapışmış kıvrıkcık saçları, kenarları kemik gibi sertleşmiş ince kulakları, sivri burnu ve çenesiyle keçi oğlaklarına benzeyen şipşirin bir yüz meydana çıkıyordu. Sonradan gözleri açılınca da –biraz evvelki kandan sıçramış gibi kırmızı kırmızı zerrelerle benekli- yeşile çalar renkte bir acayip gözler göründü..” (s.62)

İsmail, kendisinden beklenmeyecek derecede zeki, çalışkan, hevesli ve bir o kadar da gururlu bir çocuktur. Bu gurur, onunla babası yerine koyduğu başkişi arasındaki çatışmaya zemin hazırlar. İsmail, başkişinin dünyasını ilk andan itibaren belirli bir ivme ile değiştirir. “Babalık ve dilencilik” rollerini aynı anda yürüten başkişi için; İsmail’in arkadaşlarının mektepte “dilenci beybabanın keyfi nasıl” sözünü işittiği an tüm roller ve değerler çatışır/alt üst olur. İsmail’in çocuk zihninde baba yerine koyduğu “yüce değer”in yitimi başkişinin de bilinçaltı ve bilinç düzlemindeki çatışmayı yeniden ve sönmek üzere alevlendirir.

Romandaki çatışma unsurunu sağlayan ve başkişinin yaşamını derinden etkileyen bir diğer norm karakter ise Mesule Bacı’dır. Başkişinin Tamaşalık’ta tanıdığı bu kadın, eskiden Boğaz’da Sururi Paşa yalısında çalışmış güngörmüş kibar bir kalfadır.

Başkişinin Şeyh Abdu adlı bir kör dilenciden dayak yerken kurtardığı Mesule Bacı, Osmanlı toplumundaki konak yaşamındaki alt sınıfın temsilcisidir. Tamaşalık’ta önceleri yanında gözü gibi baktığı İstanbullu Küçükbey’i öldükten sonra başkişinin evine gündelik işleri görmek amacıyla yerleşir. Bu süreçle birlikte başkişinin yapay ailesinin ilk üyesi sıfatını taşır.

Mesule Bacı’nın en önemli özelliği, daima kendi ilgisini, sevgisini, sıcaklığını yansıtacak bir “küçükbey” aramasıdır. Bu aslında sadece onun değil, toplumun da ona ve onun gibi diğer bacılara, kalfalara, lalalara yüklediği temel görevlerdendir. Özellikle İstanbullu Küçükbey’i ölüp de İsmail’in yaşamına girdiği andan itibaren onun temel görev bilinci de işlemeye başlar.

Mesule Bacı, evinin ekmeğini kazanan ve yapay ailenin reisi konumundaki kahramana karşı her zaman saygılı ve vefalı olmasına rağmen, İsmail’in yatılı mektebe gönderilmesinin ardından gizli bir kırgınlık yaşar.

2.1.16.6.3.Kart Karakterler

Romanın genel kurgusu içinde başkişinin sürekli yanında olmasına rağmen Talat, geçimini zor sağlayan, çalışkan ve dürüst bir kahraman olarak kart karakterlerin başında gelir. Mizacı itibariyle yumuşak huylu olan Talat da romanın başkişisi gibi ötelenen kişilerdendir. Talat, çalışkan biridir fakat onun talihsizliği, genç yaşta evlenmek ve Evkaf’ta iki yüz kuruş aylıkla çalışmaya başladığı anda ortaya çıkar.

Talat'ın çalışkanlığı yüzünden dairedaki tüm işleri görmesi onun Meşrutiyet'te tasfiye sırasında işte kalmasına sebep olur.

“Talat, ufak yapılı, gösterişsiz bir adamdı. Bu yüzden her bulunduğu yerde daima ayak altında kalmaya mahkumdu.” (s.33)

Talat, başkişi tarafından; çalışkan, geçimli, neşeli, heyecanlı biri olarak tanıtılır. Talat, roman boyunca başkişinin manevi anlamda hep yanında yer alır. Sürgün yılları sonrası Nur-i İrfan mektebinde ona iş bulan, daha sonra İsmail'i bir tanıdık vasıtasıyla yatılı mektebe yazdıran Talat'tır. Sadece, en yakın arkadaşı olan roman başkişinin dilenci olduğunu öğrenince bir tereddüt süresi geçiren Talat, maddi destek aldığı arkadaşının fedakârlığı karşısında bu durumu unuttur. Gençlik yıllarında sakalı Talat olarak karşımıza çıkan kahramanın en yakın arkadaşı, ikinci kez başkişi ile karşılaştığı anda durumu vahim bir haldedir.

“Yaşlanmış, daha ziyade kurumuş, hafifçe kamburu çıkmış ve uzun tıraşı ak pak. Fakat vücudu eskisi gibi çevik ve aceleci.” (s.101)

Kahraman-anlatıcının İzmir'de yaşadığı yıllarda tanıdığı Gani Dede'de kart karakterler grubuna girer. Gani Dede, dilencilik yapmasına rağmen tatlı sohbetiyle zengin fakir herkesi büyüleyen biridir.

“Bu Gani Dede, gayet güzel konuşan ehl-i dil, ârif bir adamdı. O kadar ki, dilenci ile ahbaplık etmek nedense âdet olmadığı halde, belli başlı adamlar onu evlerine davet ederler. İkiçeşmelik kiraathanelerinde karşılıklarına alıp tatlı tatlı söyletirlerdi.” (s.80-81)

Gani Dede'nin kahraman-anlatıcının hayatındaki yeri; Gani Dede'nin kızı Zehra'nın babasının dilencilik yaptığını öğrenip verem olarak ölmesiyle, İsmail'in kahramanın dilencilikliğini öğrendiği zamanla kurduğu özdeşimle ilgilidir.

2.1.16.6.4.Fon Karakterler

Miskinler Tekkesi romanında, olay örgüsü karmaşık bir yapıya sahip olmamakla birlikte, konusu gereği fiziksel anlamda dış mekânın fazla kullanılması sebebiyle fon karakterler de sayıca fazladır. Başkişinin çocukluğundan ihtiyarlığına kadar geçen süre içinde çeşitli nedenlerle hayatına giren bu kahramanlar, toplumun çeşitli kesimlerinden seçilmiş örnek kişiler gibidir.

Başıkişinin çocukluk yıllarını anlatırken özellikle bahsettiği büyükannesi bu karakterlerin başında gelir. Büyükanne, konağın başında bulunan eski bir Osmanlı hanımefendisidir. Konağın idaresi ondan sorulur. Bu noktada dikkat çeken unsur başkişinin anne ve babasından hiç söz etmemesidir. Çocukluğunu geçirdiği konakta sadece büyükannesi, Gülfidan Bacı, diğer kalfalar ve dayısından söz edilir. Yine aynı yıllarda tanıdığı ilk aşkı Mesrur ve onun Paşa babası da çocukluk yıllarında kahramanın hayatına giren fon karakterlerdendir.

Sinop'taki sürgün yıllarında evinde kaldığı kocakarının ise varlığıyla yokluğu na rağmen onun hayatını değiştirmede önemli rolleri vardır.

İzmir'den İstanbul'a geldikleri zaman; onların ev aradığını zannederek kiralık ev gösteren Bekçi, elli yaşlarındaki dul evsahibi kadın, dilencilik yaptığı yıllarda devlet dairesi ve mezarlıkta karşılaştığı kişiler arasından özellikle eleştirdiği bir daireden şbirdir. Sürgün sonrası kâtiplik yaptığı Nur-i İrfan mektebindeki Şefkati Bey ve babası da dekoratif karakterler olmanın ötesine geçemezler.

İzmir'de Tamaşalık'ta yaşadığı yıllarda ise, öncelikle bir süre evinde kaldığı Nur-i Nigâh Kalfa; Mesrur Bacı'yı kendi bölgesinde dilendiği için döven kör dilenci Şeyh Abdu, mesnevi'den parçalar okuyan diğer dilenci Giritli Mevlana ve Tamaşlık'ta yaşayan Afrikalı zenci halk bu karakterler grubunda yer alır. Bu yıllarda başkişinin dilencilik hayatına girmelerinde önemli rol oynayan ona ilk sadakasını veren kadın ile İncir fabrikasından ayrıldığı an sadaka veren adam fon karakter olmaları müdürü ve mezarlıktaki ikiyüzlü cenaze sahibi dikkat çekicidir.

Başıkişinin İstanbul'da yaşadığı mahalle komşuları hakkında bilgiler verdiği bölümde karşımıza çıkan; karısı tarafından terkedilmiş bir öğretmen ve kızı, onların karşısındaki evde bir anne ve evde kalmış kızı yaşar. Muallimin oturduğu evin köşe başında ihtiyar posta kâtibi, karısı, iki kızı ve bir oğlu; onların yanlarındaki yayvan mavi konakta, Abdülhamit zamanından kalma bir Paşa baba ve ailesi vardır. Mavi konağın üst katında eskiden vagon ticareti yapan ama sonradan fakirleşen adam ve ailesi yaşamaktadır. Bu mahalledeki en renkli sima ise “tombul imam” diye çağrılan eski bir imamdır. Abdülmecit döneminde “çakı pençeliği” ile meşhur olan bu adam son zamanlarda kumar oynatarak geçimini sağlamaktadır. Yine aynı mahallede Mavi konağın köşe başında bir genç evli çift ve kızın annesi yaşamaktadır. Ve son olarak

kahramanın oturduğu evin karşısındaki evde oturan elli yaşlarındaki kadın ve onu ara sıra ziyaret eden oğlu mahaldeki fon karakterlerdir.

Romanın sonunda karşımıza çıkan İsmail'in adı belirtilmeyen karısı da olay örgüsünü tamamlayan bir parçadır.

2.1.16.7.İzlkese Kurgu

Miskinler Tekkesi romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Başkişi (Har-i Razi) İsmail Mesule Bacı Talat	Başkişi (Fahr-i Razi) Kocabaş Kazasker Osman Melâf Efendi Şube müdürü Mezarlıktaki Adam
Kavramlar Düzeyinde	Kendisi Olma Çocuk- Aile sevgisi (teklifsiz misafirlik) Çalışmak Sefalet Merhamet Vefakârlık	Yabancılaşma Miskinlik-Dilencilik (teklifli misafirlik) Sinizm (kynizm) Sömürü İkiyüzlülük Düşkünlüğe bağımlılık Yozlaşma
Simgeler Düzeyinde	Tamaşalık İstanbul'daki ev İncir Fabrikası Bilinç Tütüncü Dükkânı Mesnevi	Sedef kutu Devlet daireleri Mezarlıklar Bilinçaltı Nur-i İrfan Mektebi Midye (hayatı)

2.1.16.7.1.Yabancılaşma:

Miskinler Tekkesi romanında, dilencilik mesleğini atalarından miras almış başkişinin “*tevarüs eden yazgısı*” (Korkmaz, 2005:) ile hayatına sonradan giren teklifsiz misafir İsmail arasındaki çatışmadan kaynaklanan yabancılaşma temel izlek konumundadır. Başkişinin yaşamındaki değişim süreci, çocukluk yıllarından itibaren miskinlik anlayışı (kendine yabancılaşma) ve bu anlayışı değiştirme (kendisi olma) çabası üzerine kurgulanır. Anlatının temelinde yer alan “*Kinizm, bir “yaşam felsefesi” olarak dünya işlerinden el etek çekme ya da dünya nimetlerinden uzak durma tavrına (çilecilik); bir ‘gündelik yaşam felsefesi’ olarak ise konuşmada “dobradobralık” ile “cüretekârlık”tan, eylemede “sakınmazlık” ile “ayıptanımazlık”tan yana olma tavrına (töretanımazlık) karşılık gelir.*” (Ulaş 2002: 828) Anlatıda başkişi dünya nimetlerinden

el etek çekerek çileci bir tavrı benimsemek yerine kendine meslek edindiği dilencililiğe uygun olarak “ayıptanımazlık” ve “sakınmazlık” ilkelerine uygun hareket eder.

Romanın başkişisi adı özellikle verilmeyen “Kocabaş Kazasker’in torunu”, çocukluk döneminden itibaren yaşamını miskinlik öğretisi üzerine kurgular. Meşrutiyet sonrası zor günler geçiren kahraman, askerlik sonrası bilinçaltındaki “yazgısına” uyararak dilencililiğe başlar. Bir anda kendini kolay para kazanan bir miskin/dilenci olarak bulan kahraman, yaşamın tadını bir “*midye hayatı*”ndan daha rahat geçirir. Bu anlamda başkişi, “*kendisine yabancı iktidar yapılarına karşı çıkar ve yabancı dünyaya kendi özlemine ait içeriklerin damgasını vurmaya çalışır*”(Lukacs,2003:81) Onun çalışma ortamına yabancı oluşu ve miskinliğe duyduğu özlem, bilinçaltındaki sindirmeye çalıştığı kendi gerçek benliğinin dışavurumudur.

Kaçınılmaz akıbeti dilencililiği iyiden iyiye meslek haline getiren başkişinin aylık geliri bir memurunkinden fazladır. Tamaşalık’ta yaşadığı süreçte, onun ne işle meşgul olduğunu da kimse bilmemektedir. İtibarının verdiği huzurla Tamaşalık’ta dilediği gibi yaşayan kahramanın iç dünyası karmaşık duygularla savrulmaktadır. Kocabaş kazaskerden temellük edindiği miskinliği daha da ileri dereceye vardırıarak yaşayan kahramanın bilinci ile bilinçaltı sürekli çatışma halindedir. Bilinçaltının haklılığını bilincine kanıtlamak ister gibi bir tutumla kahraman, İncir paketleme fabrikasında dürüst para kazanmak amacıyla işe girer. Bilinçaltındaki miskinlik genlerinin onu rahat bırakmadığı üç iş gününde daha az para kazandığını ve daha çok yorulduğunu kendi bilincine fark ettiren anlatıcı, yeniden asli mesleğine bu sefer daha kati bir surette dönüş yapar:

“Bu sefer artık resmen kabul ettiğim mesleğime başlamakta acelem vardı. Dilenmek için ağızla yalvarmayı henüz şart zannettiğimden, yanımdan geçenlerden birine: -Beyefendi, diye seslendim” (s.74)

Kahramanın mesleğe ilk resmi girişinin ardından ilk kutsî sırrına erdiği gün de bugün olur. Bu kutsî sır, kahramanın üzerindeki eski redingottan başka bir şey değildir:

“Mesleğin kutsî sırrına erdiğim an işte bu an olmuştur. Bana evvela ummadığım dakikada bu ummayacağım sadakayı getiren, beni bir düşkün eski memura benzeten redingotum ve o gecenin iliklerime işlemiş anlatılmaz ye’siydi. O dakikada gerçekten o halsizlik, hâslı sefaletin her nev’i âdeta yağmur gibi bu redingotun eteklerinden akıyordu.” (s.75)

Dilenciliği kabul etmek ile çalışarak para kazanmak arasındaki çatışma, başkişinin bilinç ve bilinçaltı düzleminde gerçekleşir. Başkişinin bilinçaltında yer alan miskinlik ve dilencilik, küçük İsmail'in onun dünyasına girmesiyle sarsılır. Bu sarsıntı ile bilinç düzlemi harekete geçer ve İsmail'e kendini kabul ettirmek ve kurduğu *yapay ailenin* saygın reisi olabilmek için çabalar. Bu nedenle yine ülkü değerler grubunda yer alan İncir fabrikası, onun hayatında önemli bir yer tutar. İncir fabrikası, üç günlük bir çalışma sonucunda bilinçaltındaki sese boyun eğen bilincin mağlubiyetine rağmen başkişinin yaşama bakış tarzında değişimi tetikleyen simgedir. Bunun aksine romanın ilk bölümünde karşımıza çıkan Nur-i İrfan mektebi ise onun hayatındaki teklifsiz misafir dilenciliğin bilinçaltından sızarak yaşama geçirilmesinde önemli bir yer edinir. Bilinçaltındaki bu sızıntı, kahramanın kendi gerçekliğinin ortaya çıkmasıdır. Çünkü *“tek gerçeklik insanın kendisidir, o da yalnızca olmak değil, aynı zamanda kendi varlığını seçmek anlamına gelir”*(Gasset,1999:57). Nitekim öteki insanlar gibi çalışarak para kazanmanın zorluğu, başkişinin kendi gerçekliğini bir süre için bastırır da onun benliğinde bulunan synizm kısa bir süre sonra tekrar baskın güç olarak etkisini göstererek tekrar miskinliğe/dilencilığe dönmeye neden olacaktır. Bu dönüş aynı zamanda onun bilinçaltındaki varolan bu gerçekliği kabullenışı anlamına da gelir.

2.1.16.7.2.Kendine Dönüş/Kendisi Olma:

Anlatı başkişisinin çocukluk yıllarından itibaren kendilik değerleri ile tevarüs edindiği değerler arasındaki çatışma, bireysel bir kurtuluş/kendine dönüş çabasını da beraberinde getirir. *“İnsan, akıp giden zaman seli içerisinde ötekileşerek tarihsel bütün birikimlerini kaybetme faciasıyla yüzyüze geldiğinde; bilinçaltındaki temel dönüş izleklerine/imgelerine tutunarak yeniden kendisi olma şansını yakalayabilir.”* (Korkmaz, 2004: 135) Alışagelmiş bir yaşamdan koparak “kendisi olma”yı düşünsel anlamda yaşamasına rağmen eyleme geçiremeyen başkişi, yapay bir aile oluşturduktan sonra “teklifsiz misafir” olarak hayatına sızan İsmail ve Mesule Bacı ile birlikte değişmeye başlar. Başkişinin yaşam çizgisindeki bu dönüşüm anlatıda simgesel boyutuyla Har-i Razi'nin, Fahr-i Razi oluş hikâyesi aktararak pekiştirilir.

Anlatıda başkişinin ailesini Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte kaybetmesi, onu istemediği fakat genlerinde taşıdığı bir yaşam biçimine sürükler. Bu yaşam içersinde onu kendi değerlerine döndürecek olgu ise gerçek ailesinin yerini alacak bir “yapay

aile”dir. İzmir’de dilencilik yaptığı dönemde ayrı ayrı dünyasına giren Mesule Bacı ve İsmail onun yapay ailesini kurmasına yardımcı olurlar. “*Kahramanın birtakım yalıtılmış Ben’lere bölünmesinin*”(Girard,2001:86) etkenleri arasında kurulan bu yapay aile ortamına uyum sağlama arzusunun yeri yadsınamaz. Bu yapay aile ortamının üyelerinden olan Mesule Bacı, Osmanlı konak yaşamının alt tabakasını temsil eden bir Arap bacıdır. İzmir’de Tamaşalık’ta kahraman-anlatıcının hayatına girene bu kadın toplumun kendine yüklediği görev bilinciyle sevgisini, ilgisini aktaracak bir “Küçükbey” ya da hizmetini görececek birilerini aramaktadır. Onun hayata tutunmasını sağlayan sebeplerden biri olarak değerlendirilebilir. Temsilcisi bulunduğu sınıfın ortak özelliklerini gösteren bacı, yüreğindeki saf ve temiz duygularla başkişinin her zaman yanında yer alır. İsmail ise başkişinin hayatına sonradan giren bir teklifsiz misafirdir. Babası yerine koyduğu başkişiyi seven bu zeki çocuk, aynı zamanda insandaki onur ve gurur sıfatlarının simgesidir. Bununla birlikte o, başkişinin alıştığı miskinlik düzenini değiştirmeye yönelik bir tehdit unsurudur:

“İsmail’i başımdan atmak istiyordum. Bu yılan gözlü oğlan beni, adamakıllı rahatsız etmeye başlamıştı. Onu paralı bir yatılı mektebine kapayacak ve bir daha adını anmayacaktım. Hatta Mesule Bacı yapışmaya kalkarsa onu da defetmeyi göze almıştım. Benim gibi zayıf insanlar için aile bağlarının ve muhabbetin her şekli azaptır.” (s.86)

Bilinçaltında yuvalanan miskinliği tehdit eden İsmail’i kendinden uzaklaştırmak isteyen başkişi, kendisi olmak yolundaki ilk adımları atar. Kendilik değerlerinin sarsıldığını hissederek “yapay aile”sinden kurtulmak isterken aslında varoluş amacını da sorgular.

Babasının dilenci olduğunun arkadaşları tarafından yüzüne söylenmesine içerleyen ve bu yüzden gerilimi artıran İsmail, başkişinin inatçı duruşuna sevgi ve şefkat gösterecek kadar da duyarlı bir kişilik yapısına sahiptir. Zaten bu sevgi ve şefkat sayesinde başkişi, dilenciliği bırakıp çalışarak hayatını kazanmaya başlar. Başkişi İsmail’e kendini saydırmak amacıyla da Mevlana’dan Mesnevi okuyup ona bazı bölümlerini aktarmayı bir gurur kaynağı olarak görür.

Mesule Bacı’nın ve İsmail’in hayal dünyalarında ayrı bir idol olan kahraman, yaşamını ayrı rollerde oynarken aradaki denge unsurunun bozulduğu anlar olur. İsmail’in henüz küçük yaşta bir aile sıcaklığına ve baba şefkatine kavuştuğu ortamın büyümesi, mektep arkadaşlarının babası yerine koyduğu kahramana “*Dilenci beybabanın keyfi iyi mi?*” (s.79) şeklindeki alaycı sözleriyle bozulur. Romandaki gerilim unsurunu

artıran bu olayın ardından küçük İsmail ile kahraman arasında kısa süreli bir çatışma yaşanır. Bu çatışma vakanın İzmir’den İstanbul’a taşınmasının da tetikleyici sebebi olur.

İsmail’in sevgisini hiçbir zaman açıkça belirtmeyen kahraman, onun yüreğindeki yeri ölümsüzleştirmek ve ona kendini kabul ettirmek uğruna tevarüs eden yazgısına sırt çevirir. Bilincin bilinçaltına galip geldiği bu süreçte ise başkişi karşı değerlerden ülkü değerler gurubuna geçer. Yani Har-i Razi aşamasından sıyrılarak Fahr-i Razi ünvanına erişir.

Miskinler Tekkesi romanında kendine dönüş izleği teklifsiz misafirlik/çocuk sevgisi ile teklifli misafirlik/dilencilik çatışmasının yansması biçiminde ortaya çıkar. Hayatını rahat yaşamaya alışmış Kocabaş Kazasker’in torunu içsel değerleri duyarsız hale gelmiş, topluma farklı bir cepheden bakarken “tek başınalığın” gereklerine uygun yaşamaktadır. Fakat hayatına teklifsiz misafir olarak giren İsmail ile birlikte içsel değerler ve topluma karşı takınılan tavırlar farklılık gösterir. *“Utanmasız yaşamayı ilke edinmiş bir kynik için, utanmanın asli sorun haline gelmesi bir paradokstur ve bu durum, kahramanın konumunun değişmiş olduğunun işaretidir. Dilenci olmak, dışsal bir yaşama sorunu olmaktan çıkıp; içsel bir sorun haline gelmiştir. Anlatının bundan sonraki gerilimini oluşturacak olan şey, “insandan utanma” sorununun “geçmişten (kökeninden) utanma” şekline bürünerek baba ile oğul arasındaki ilişkiyi düğümlemesi olacaktır.”* (Altuğ, 2005: 127) Hayat felsefesi gereği bir sinik (kynik) gibi yaşayan başkişinin vücut yorgunluğuna dayalı çalışmaktan uzak her türlü işe razıdır. Bu nedenle kavramlar düzeyinde yer alan çalışmak ile miskinlik arasında çatışma sonucunda bilinçaltındaki tembelliği yenen başkişi kendine dönüşün yollarını bulur.

2.1.16.7.3.Yozlaşma/Çürüme:

Miskinler Tekkesi romanında, dilenci olan başkişinin bireysel yaşamından sıyrılıp toplumsal yaşama girdiği anda karşılaştığı sorunlar da romanın izleksel kurgusunu biçimlendirir. Romanda miskinliğin karşısında çalışmak kavramı yer almakla birlikte Talat’ın bünyesinde aktarılan bir olgu vardır ki o da dürüst çalışan insanın sefaleti. Yarı eleştirel yarı ironik anlatılan bu durum aslında devlet dairelerindeki düzenin doğrudan eleştirisidir. Toplumun aksayan yönlerini bir dilencinin bakış açısıyla sunmak da şüphesiz ironik bir yaklaşım tarzıdır. Sadaka toplayarak geçimini sağlayan bir insanın bir devlet memuruna borç vermesi bu bakımdan dikkate değer bir noktadır. Sefalet

olgunsun karşısında yer alan menfaat ve iki yüzlülük ise düzen içerisinde yozlaşan insani ilişkileri ortaya çıkarmaktadır.

Hem bireysel hem de toplumsal anlamda irdelenen yozlaşma izleği başkişinin dilenci olarak yaptığı gözlemleri aktarmasıyla ortaya çıkar. Başkişinin dilencilik yaptığı yıllarda, devlet dairesinde bir milletvekilini karşılarırken insanlık onurunu kaybeden Şube müdürünün davranışı karşısındaki hayreti, gerçek kimliği dilencilik olan biri ile makam sahibi insan arasındaki farkın kalmadığı anı göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

“Anlaşıldığına göre vekil, bir iltifat eseri olarak, onu kapıya kadar getirmişti. O da teşekkür etmek için birdirbir oynamaya hazırlanır gibi bir vaziyette öne eğilmiş, başını, kollarını öne sarkıtmış, durmadan eğilip kalkıyordu. Geri geri yürürken ayağı kapı eşiğine takılarak sendeledi; bereket versin odacılar, kalçalarına yapışarak düşmesine mani oldular. (...) Kendi kendime, “Hay Allah,” dedim, “meğer bizim tekkemiz de, pirimiz de buradaymış!” (s.114–115)

Buna benzer sahnelerin yaşandığı bir diğer yer olan mezarlık da simgesel anlamda karşı değerlerde yer alır. Cenaze merasimlerine sık sık katılan başkişi, özellikle cenaze sahiplerinin ikiyüzlü tutumları karşısında hayretini gizleyemez.

Bireysel yozlaşmayı toplumun her katmanında görmenin mümkün olduğu gerçeği Miskinler Tekkesi romanında dilenciliği meslek haline getirmiş başkişinin gözünden öznele yakın biçimde sunulur. Bireysel anlamdaki eleştirisini kendinden başlayarak tüm topluma yansıtan başkişi bu durumu anlatırken keskin ve kalın çizgilerle eleştirmek yerine ironik bir üslup kullanmayı tercih eder.

Romanda sosyal eleştiri yapılırken aslında hedef alınan toplumun aksayan yönlerini üzerinde barındıran insanların tümüdür. Başkişinin bir dönem dilencilik yaptığı sırada özellikle devlet daireleri ve mezarlıkta karşılaştığı ikiyüzlü, düzenbaz, yalancı insan profilleri karşı değerler gurubunda yer alır.

2.1.16.7.4. Sömürü:

Miskinler Tekkesi romanında başkişinin toplumsal bir sınıf biçiminde temsil ettiği dilencilik ve buna dayalı yaşam tarzı gözler önüne serilirken sömürü izleği ön plana çıkarılır. Dilencilik mesleğinin temel prensibi insanları duygusal anlamda sömürerek para kazanma amacına yönelmedir. Bu nedenle başkişi ve onun temsil ettiği dilenciler toplumdaki her bireyi sömürmeyi görev bilir.

Başkişi, insanları sömürerek kendi rahatını sağlamayı küçük yaşlarda öğrenir. Bu kazanım onun hem kynik bir kişilik özelliğine sahip olmasından hem de atalarından tevarüs eden yazgısından kaynaklanır. İnsanların duygusal zaaflarının çocuk yaşlarda bilincine varan başkişi, canını üzmeden rahat bir yaşam sürmenin yolunu da aynı biçimde devam ettirmeyi uygun bulur:

“Oldukça dişe dokunur bir maddi menfaate dayanmayan meselelerde rica ve niyaz en kuvvetli bir silahtır. Yalvarmasını amma usul ve adabına göre yalvarmasını bilen insan için açılmayacak kapı, erilmeyecek merteye yoktur. Nitekim ben, daha o yaşta gayet ustalıklı kullanmaya başladığım bu silah sayesinde kendimi yalnız sokak çocuklarının şerrinden korunmakla kalmıyor, onları burnu halkalı Arap köleler gibi tepe tepe kullanıyordum.” (s.6-7)

Yaşamını başkalarının yaşamı üzerinden bir sömürme zihniyeti ile kazanan başkişinin dilenciliğe yönelmesinin temelinde de çocukluğundaki bu davranış biçimi etkindir. Nitekim ailesinden dinlediği Kocabaş Kazasker’in, Sultan Mahmut’un sofrasındaki ekmek kırıntılarını toplaması olayı ile özdeşim kurarak bilinçaltına işlenen miskinlik, başkalarını sömürme biçiminde ortaya çıkar.

Anlatıda hem başkişi hem de kendisi gibi dilencilik yapan insanların nasıl, ne zaman ve nerelerde insanları sömürdükleri ironik ve eleştirel bir gözlemle aktarılır. Sömürünün temel aracı olarak insandaki merhamet duygusunu uyandırma çabası dilenciliğin meslek sırrını oluşturur. Başkişinin dilencilik mesleğinin sırlarını anlattığı sırada özellikle üzerinde durduğu merhamet kavramı, tüm insanları ortak paydada buluşturan değerlerdendir.

“Vazifenin yeri kafa, merhametin yeri hesap ve kitabı olmayan ve bir çocuk gibi kolay kanan kalptir. Dilencinin asıl kuvveti, bu kalbe hitap etmesindendir. (...) Dediğim gibi, dilencilikte merhamet başta geliyor. Sanatın bütün inceliği o damarı yakalayıp derin derin sızlatmaktadır.” (s.73)

Dilenciliğin büyük sırrı olarak gösterilen merhamet duygusunun her insanda bulunmasına karşın onu bulup çıkarmanın farklı yollarla gerçekleşeceği başkişinin dilencilik deneyimlerine dayandırılarak anlatılır. Başkişinin sırtındaki eski redingot ile dilenciden çok “düşmüş” bir beyefendi rolüne bürünmesi karşısındaki insanların kalbindeki merhamet duygularını uyandırır. Bu bağlamda tüm dilencilerin aslında karşısındaki kişileri nasıl sömürdükleri gerçeği de yansıtılmış olur.

2.1.17. Kavak Yelleri

2.1.17.1.Romanın Kimliği

Kavak Yelleri romanı şehir ile kasaba, İstanbul ile Anadolu arasındaki çatışmanın bireysel anlamdaki görünümü üzerine kurgulanır. İstanbullu olan Doktor Sabri'nin yirmi yıldan fazla bir zaman kaldığı Anadolu kasabasını kendi memleketi olarak benimseyip eşinin ölümünün ardından asıl memleketi İstanbul'a gidişi ve orada yaşadığı "ait olma" duygusu romanın temel sorunsalıdır.

1 Haziran- 7 Eylül 1950 tarihleri arasında Ulus gazetesinde tefrika edilen eserin ilk baskısı 1961 yılında İnkılâp yayınları tarafından yapılır. Eser 2008 yılında İnkılâp Yayınlarından on beşinci baskıya ulaşır.

2.1.17.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kavak Yelleri romanı, kahraman (benöyküsel)- anlatıcı ve bakış açısı ile kaleme alınır. Birinci tekil şahsın ağzından aktarılan romanın başkışisi ve yazarın sözünü emanet ettiği kişi Doktor Sabri'dir. Romanın ilk cümlesinden itibaren kahraman-anlatıcının varlığı hissedilir:

"Kazada beni iyi adam bilirler: iyi adam, iyi doktor, vatanını, milletini, ailesini seven adam; fukara babası adam, vesaire..." (s.5)

Doktor Sabri Bey, olayların merkezinde yer alarak kendi bakış açısıyla olayları yorumlar ve aktarır. Başkışı, roman boyunca varlığını okura göstermekten kaçınmaz. Kahraman-anlatıcı, romanın vaka sıralamasını belirlemek ya da anlatı içindeki etkinliğini okura göstermek amacıyla bu tutum içerisinde:

"Vakayı olduğu gibi anlatmalıyım" (s.29), *"Hadise şudur:"* (s.127), *"Evvelce de söylediğim gibi"* (s.190), *"Şimdi kendi çocuğum başta olmak üzere kasabanın elbirliğiyle bana yaptığı yakışsız suikastı anlatmanın zamanıdır."* (s.247) şeklindeki örnekler, roman boyunca anlatıcının olayların sunumu içerisindeki yerini belirler.

Kahraman-anlatıcı, romanın kurgusal dünyasına girerek anlatı düzlemindeki yerini somutlaştırır/belirginleştirir. Böylelikle başkışı, karşısındaki okurun varlığından haberdar olarak kurgusallığın dışına çıkmış olur.

Kahraman-anlatıcı Doktor Sabri Bey, başından geçen olayları kendi bakış açısından sınırlı/dar bir çerçevede sunar. Romanda başkışı, adı verilmeyen bir Anadolu kasabасыndaki doktorluk yıllarını geçmişe dönük anılar dizgesi biçiminde aktarır.

Yaşadığı kasabaya gelişi, eşinin ölümü ve sonrasında yaşadıkları özetleme tekniği ile aktarılır.

Geçmişteki olayları şahıslarla birlikte canlandırma ve diyalog yöntemleriyle aktaran anlatıcının özellikle yöresel ağız özelliklerini ön plana çıkarması dikkat çekicidir. Anlatıcı, özellikle yakın dostlarından olan Hacı Bey'i yöre ağızıyla konuşturur:

“- Amanın tohtor bey... Sen onun ağzını açtın mı ufak ufak caneverler çıhıp goçacak sanırım, der ve etrafımızda başkaları varsa izah eder:

-Gafamın aha şu yanına köstebek gibi bir illet yapışmış, ganımı emer dururdu... Şu çantadan bir küçük canever çıktı; goca köstebeği ktır ktır yedi tövbe olsun!...”
(s.23)

Yöresel dil özelliklerini kahramanların ağzından aktaran anlatıcı onların kişisel özelliklerini de aynı bakış açısı ile yansıtır.

Romanda başkişinin kendi benliğiyle mücadelesini konu edinen “Şeytanın Sesi” bölümü içmonolog tekniğinin uygulandığı bir bölüm olarak dikkati çeker.

“O- Zorlama kendini... Zorla ağlamak olmaz. İçinden gelmiyor.

Ben- Bana mı söylüyorsun? Ben ağlamamış adam mıyım? Ben ki birçok kere ellerin hastalarına, ölülerine ağladım.” (s.27)

Anlatıcının ben'i ile konuştuğu bu bölümde, aynı zamanda bir özeleştirici yapılmaktadır.

2.1.17.3.Olay Örgüsü

Yazar tarafından iki bölüme ayrılan romanın ilk bölümü “Vilayet”, ikinci bölümü “İstanbul” ana başlıkları altında; birinci bölüm 55, ikinci bölüm ise 26 alt başlıktan oluşmaktadır.

Romanın başkişisi Doktor Sabri Bey'in eşi Celile Hanım'ın ölümü ile başlayan roman vakası, geçmiş ve anın birlikte yürütülmesiyle devam eder. Başkişinin ruhsal durumuna uyarak mekân değiştirmesi romanın iki ana vaka halkasını da belirlemiş olur.

Birinci Bölüm:

- Doktor Sabri'nin eşi Celile Hanım'ın ölümü ve cenaze töreni düzenlemesinin ardından Yeni İstasyon Parkı'nda, Doktor Sabri'nin yasını/acısını paylaşan kasabalıları teskin etmesi
- Hacı Ömer'in parka gelişi ve Doktor Sabri Bey'e eşinin hasta olduğunu söylemesi üzerine Doktor Sabri'nin evinden çantasını alıp Hacı Ömer ile birlikte Karabalçıklı çiftliğine doğru yola çıkması
- Çiftliğe vardıklarında Hacı Ömer'in karısını iyileşmiş bulmaları ve orada kalan Doktor Sabri'nin eşi Celile'nin ölümünden sonra ilk defa yalnız bir gece geçirmesi
- Doktor Sabri'nin içindeki ses ile/kendi ben'iyle karısının ölümü karşısındaki tutumu hakkında tartışması
- Kâhya'nın karısı Esmâ'nın yüksek ateşli hastalığa yakalanması ve Doktor'un bu kadın karşısındaki zaafını sonradan dile getirmesi
- Doktor Sabri Bey'in başında esen kavak yellerine rağmen geçmişten/ilk meslek yıllarından itibaren ilmi kitap ve kaynaklar okuduğunu belirtmesi
- Doktor Sabri'nin kasabadan ayrılacağını düşünen kasabalıların onun ayrılmasını engellemek için çeşitli entrikalara başvurmaları
- Doktor Sabri'nin eşi Celile'nin kendini kışkırdığı günleri ve başkışının Celile'nin kıskançlığı karşısında meslek ahlâkını ön plana çıkardığını hatırlaması
- Karayamuklar ailesinin Doktor Sabri'nin kalmasını sağlamak amacıyla onu kendi ailelerindeki kızlardan biriyle evlendirme çabaları üzerine Celile'nin akrabalarından olan "üç dul bacı"nın Doktor Sabri'yi bu durumdan korumak istemeleri
- Sıtkı Karayamuk adlı ihtiyar bir adliyecinin kızı Şaziment'i Doktor Sabri ile evlendirmek istemesi üzerine Âşık Feyzi'nin de kızı Andelip Hanım'ı Doktor'la evlendirmek için girişimlerde bulunması
- Doktor Sabri'nin kasabada çıkan yangını ve yangın sonrası kasabanın yeni bir plan dâhilinde yenilendiği günleri hatırlaması
- Doktor Sabri'nin kasabadaki ilk günlerinde akşam gezintilerine çıkması ve bu gezintilerden sıkılan Doktor Sabri Bey'in arkadaşlarıyla iş çıkışlarında belediye gazinosuna gitmesi

- Kasabadaki diğer Doktor İsa Bey ve yanındakilerin Müslim Bey'in eczanesine gitmelerine karşın başkışının kasabada kendisine yakın bulunduğu Müftü'nün muvakkithanesinde zaman geçirmeye başlaması
- Kasabalıların desteğiyle Müftü'nün yetimler yurdu kurması ve Yetimler yurdunda çeşitli sağlık problemlerinin ortaya çıkması
- Muvakkithaneye giden Doktor'a ilk müşterileri Müftü'nün bulması üzerine Hacı Müslim Bey'in de Doktor Sabri'ye yaklaşması ve ona müşteri kazandırma girişiminde bulunması
- Hacı Müslim'in Doktor Sabri'yi yanına alarak Pazar yerinde gezdirmesi ve bazı hastalara ilk yardımda bulunması
- Doktor Sabri'nin, Hacı Müslim'in evine gitmesi ve Celile'yi görüp âşık olması
- Celile ile evlenmeden önceki dönemde Doktor Sabri'ye Karabağlı Yenge'nin yardımları ve dert ortaklığı etmesi
- Serbest Fırka'nın kurulması ve Doktor İsa Bey'in yeni partinin başına geçmesi ile kasabada yapılan siyasi bir törende iki parti üyelerinin karşı karşıya gelmeleri
- Doktor Sabri'nin Hacı Müslim'in kızı Celile ile evlenmesi
- Doktor Sabri'nin Celile'nin evlilik yıllarındaki halini hatırlaması

İkinci Bölüm:

- Doktor Sabri'nin trenden iner inmez Emin Hulusi'nin evine doğru yola çıkması ve tam öldüğü sırada oraya gitmesi
- Emin Hulusi'nin ölümünün ardından otelde kalan Doktor Sabri'nin İstanbul'da yeni bir program yapmak zorunda kalması
- Doktor Sabri'nin itirazlarına rağmen kızı Cemile'nin Andelip Hanım'ın oğlu ile evlendiğini hatırlaması
- Doktor Sabri'nin otelde çalışan Koço'nun tavsiyesiyle bir gazinoya gitmesi ve gazinoda sarhoş olduktan sonra Taksim Meydanında otururken yanına gelen iki hayat kadını ile tanışması
- Doktor Sabri'nin yanına gelen hayat kadınlarını reddettiği için pişmanlık duyması ve ertesi gece Doktor Sabri'nin aynı yerde aynı kadınlarla buluşması ve bunların küçük olanıyla bir otele gitmesi

- Otelde hem odaya hem de kıza para ödedikten sonra durumunun farkına varan başkişinin kendi oteline dönmesi
- Koço'nun karısının hasta olduğunu öğrenen Doktor Sabri'nin onu muayene etmek için Koço'nun evine gitmesi
- Doktor Sabri'nin kaldığı otele, damadının İstanbul'daki arkadaşı Hürrem'in ziyarete gelmesi
- Koço'nun, eşini muayene eden başkişiye evinde ziyafet vermesi
- Doktor Sabri'nin damadının babası ve Hürrem'in otele ziyarete gelmesi
- Hastaneye tedavi olmaya giden başkişinin burada sınıf arkadaşı Ali Osman ile karşılaşp onun özel hastanesinde kür yapmak amacıyla tedavi görmeye başlaması
- Ali Osman'ın hastanesinde kaldığı ilk gece getirilen bir yaralıyı Dişçilik bölümünde okuyan bir kızın yardımıyla ameliyat etmesi
- Doktor Sabri'nin kendilerinden bir üst sınıfta olan adaşı Sabri ile karşılaşması ve Sabri'nin başkişiyi evine yemeğe davet etmesi
- Sabri'nin hanımının sinir tedavisi gördüğü Bakırköy'de kalmasının uzamasını kutlamak için başkişi ile birlikte gazinolara gitmesi
- Doktor Sabri'nin kaldığı hastaneye kasabadan vergi memuru Hasan Efendi ile Hacı Ömer'in büyük kızı Gülsüm ve kocası Osman Mutlu'nun gelmeleri
- Yalova'da düzenlenecek bir baloya Sabri ve Doktor Sabri'nin, Perihan ve Ayperi ile birlikte katıldıkları balo gecesi Perihan ve Ayperi'nin iki genç ile dans etmeleri ve Sabri'nin bu durumdan rahatsız olması
- Yalova dönüşü, Ali Osman'ın yatak odasında bulunan eroin nedeniyle tutuklandığını öğrenmeleri
- Doktor Sabri'nin kasabadan gelen Hasan Efendi ile birlikte tekrar kasabaya dönmesi

2.1.17.4. Zaman

Kavak Yelleri romanı, başkişi Doktor Sabri Bey'in eşi Celile'nin cenaze günü ile başlar. Romanın başlangıcında yer alan bu zaman ibaresinin ardından kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi, Anadolu'da ismi verilmeyen bir kasabaya gelip yerleşmesinden sonraki an ile geçmişi aynı paralelde sunar. Romanın andaki yaşananları

sıradizimsel olarak aktarılırken, başkişinin geçmişi ve şimdiki zamana gelinceye kadar geçirdiği dönem akronik olarak verilir.

“Ancak bugünkü yorgunluk bunların hiç birine benzemiyordu. Daha doğrusu sade kadınının birdenbire ağırlaştığı ve öldüğü son üç günün değil, çok daha eski zamanların birikmiş yorgunluğu...” (s.17)

Şimdiyi yapan değerler geçmişin birikimlerinin bir sonucudur. Vaka zamanının üç günlük bir geçmişten daha uzağa uzandığı bu satırlarda dile getirilir. Romanın iki boyutlu ilerleyen zamanı başkişinin yaşadığı mekân değişimi ile yakından ilintilidir. Cenaze gününden sonra özetleme tekniği ile kasabadaki ilk doktorluk günleri, ilk dostlukları ve eşi Celile ile tanışıp evlenme süreçleri aktarılır. Özellikle başkişinin kasabada bulunduğu ilk bölümde, geçmişe dönük özet bilgiler verilir. Geçmişe yönelik bu bilgiler kahramanın belleğini okura açar. Lukacs: *“bellek yalnızca romanda ve romana benzeyen belli epik biçimlerde nesneyi etkileyen ve dönüştüren yaratıcı bir güç olarak ortaya çıkar”*(Lukacs,2003:130) tespitiyle geçmişe dönük belleğin roman kurgusundaki yerini belirler.

Geçmiş ile an arasında kurulan zaman köprüsü ve başkişinin kasabada kaldığı yılların muhasebesini başkişi; *“On yedi yıldan sonra saçsız başımda tekrar eskisine yakın bir hızla esmeye başlamış kavak yeli (...)”* (s.45) ibaresiyle itiraf eder. Başkişi on yedi yıllık evlilik yaşamının ardından zamanın şimdiki zamana geçişi bir değişim olarak algılar.

Romanın ilk bölümünde zaman, geçmişin on yedi yıllık bir süreci ile şimdinin belirsiz ama kısa bir süreciyle birlikte verilir. Birinci bölümde, mekân tamamen kasabadır ve başkişi Doktor Sabri’nin buraya gelip yerleşmesi anlatılır. Romanın ikinci bölümünde ise değişen mekan ile birlikte sıradizimsel bir anlatım görülür.

Romanın vaka zamanı kesin olarak verilmemekle birlikte başkişinin Anadolu’da geçirdiği yirmi beş yıl romanda bir ipucu olarak verilmektedir. Başkişi Sabri Bey’in ismi verilmeyen bir Anadolu kasabasına gelişinin üzerinden geçen bu zamana başkişinin İstanbul’da geçirdiği yaklaşık bir yıllık süreyi de eklersek romanın vaka zamanının yirmi altı yıllık bir süreyi kapsadığı anlaşılmaktadır:

“Ben, bugün Anadolu’daki yirmi beş yılımın tam tasfiyesini yapmış ve hiçbir hesabı kalmamış, tamamıyla hür bir insanım.” (s.257)

Yirmi altı yıla yayılan vakalardan oluşan vaka birimlerine rağmen, romanın özetleme yapılmadan andan ileriye dönük anlatımı, yaklaşık yedi-sekiz yıl sürmektedir. Çünkü başkişinin eşi Celile'nin ölümünün ardından geçen on yedi yıllık bir süreç başkişi tarafından belirtilmektedir. Bu on yedi yıllık geçmiş dönem, özetleme tekniği ile verilirken yedi yıllık dönemin büyük kısmı da özetlenir.

“On yedi yıl önce bu kasabada geçirdiğim ilk gece gözümün önüne geliyordu. Çocuk gibi ağlamıştım o gece.” (s.26)

Romanın ilk bölümünün sonu ile ikinci bölümünün başı arasında zamansal anlamda bir kopukluk söz konusudur. Bu kopukluk, geçmişten şimdiye dönüşle ilgilidir. Anlatıcı, birinci bölüm sonlarında eşinin ölümü üzerine kendisini kasabada tutmak isteyenlerden ve Celile ile evlilik yıllarından bahsederken bölüm sona erer. İkinci bölümde ise İstanbul'da trenden indiği anda vaka başlar. İkinci bölümde tekrar zamanda geriye dönülerek Celile'nin öldüğü zamandan kesitler sunulur ve başkişinin kızı Cemile'nin önce hastalığı ardından da evlilik dönemi aktarılır.

Vaka anlatımını daha etkili kılmak için geriye dönüşlerle anlık durumlar arasındaki ilişki belirsiz ve sıralı olmayan bir biçimde sunulur. Bu geriye dönüşler, başkişinin roman içindeki etkinliğini ve olayları kendi zihnindeki önem sırasına göre aktarmasını gösterici niteliktedir.

“Adeta zaman duygusunu kaybettim. Öyle ki bu kargaşalık arasında sürüklenip giderken aradan yıllar ve yıllar akıp geçtiği” ve “Ben farkında olmadan kızım on yedi yaşına girmişti” (s.248) ibareleri zamanın bireysel anlamında yitimini örneklendirir. Kendisini “bir kargaşalık” içerisinde bulan yahut bırakan Doktor Sabri, farkındalık duygusuna ancak kızını annesi gibi gördüğü anda varacaktır. Yaşamın akışkanlığı karşısında bağlandığı değerlere karşı duyarsızlaşan başkişi, zamanın kendi içinde dondurulduğunu zannettiği anların kendi dışındaki akışı karşısında hayret eder. Bu hayret ve şaşırma duygusu ile bireysel zamanın sosyal zamandan soyutlanan tarafının sadece kendi içinde kaldığını da algılar.

Cumhuriyetin ilanının hemen sonrası Türkiye'sinde bir Anadolu kasabası ve İstanbul'un bir bölümünün anlatıldığı roman, aynı zamanda sosyal zaman unsurlarını da içinde barındırmaktadır. Özellikle Cumhuriyet Türkiye'sinin bir kasabasında sosyal yaşamın kültürel doku ile birlikte verilmesi zamanın sosyolojik boyutu ile kullanıldığını kanıtlar:

“Cumhuriyetin ilk yıllarında bizde de bir şehir planı yapmak merakı uyanmıştı. Şimendifer projesinin birtakım münasebetsiz inişler, yokuşlar yüzünden vilayet merkezinin bir parça uzağından dolaşmasına mukabil bizim tâ içimizden geçmesi âdeta bunu vacip haline getirmişti.” (s.92)

Kasabanın geçirdiği sosyal değişimi tarihsel doku içerisinde işleyen anlatıcı, ülkenin içinde bulunduğu siyasi yapılanmanın etkilerini de anlatmaktan kaçınmaz. Özellikle Serbest Fırka’nın kuruluşu ve bu durumun Anadolu’nun herhangi bir kasabasında uyandırdığı etkiler detaylandırılarak aktarılır.

Cumhuriyet sonrasındaki yaşamın Anadolu’ya nasıl yansıdığı da romanda sosyal zaman unsuru olarak işlenmiştir. Zamanın roman içindeki bireysel kullanımı yanında sosyal vakaların da göz ardı edilmeden işlenmesi, romandaki vakaları yaşanan süreçten soyutlamayan aksine tarihsel dokuyla bütünleyen bir zaman-vaka ilişkisi söz konusu olduğunu göstermektedir.

2.1.17.5. Mekân

2.1.17.5.1. Çevresel Mekân:

Kavak Yelleri romanında, çevresel mekân Anadolu’da ismi verilmeyen bir kasaba ve İstanbul’dur. Romanın ilk bölümü tamamen kasabada, ikinci bölümü ise İstanbul’da geçer. Kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi Doktor Sabri Bey, ilk atandığı kasabada yirmi yılı aşkın bir süre kalır.

Başkişi, kasabaya ilk geldiğinde kasabalıların toplandığı bahçeli gazinoyu, Müslim Efendi’nin eczanesini, Müftü Efendi’nin Muvakkithanesini ve diğer belirli mekânları yeri geldikçe aktarır.

Romanın ikinci bölümü ise İstanbul’da geçer. İstanbul’da bir otelde kalan başkişi, daha sonra tedavi olmak için arkadaşı Ali Osman’ın hastanesinde kalır. İstanbul’da eski bir okul arkadaşı olan Sabri ile karşılaştıktan sonra beraber gittikleri Yalova da çevresel mekânlar arasında yer alır.

2.1.17.5.2. Olgusal Mekânlar:

2.1.17.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanın başlangıcında başkışı Doktor Sabri Bey'in eşinin cenaze töreni sırasında etrafına karşı takındığı yapmacık tavırlarına rağmen içinde hissettiği büyük boşluk, mekânın kapalı algılanmasında önemli bir etken olur. Başkışı, Celile'nin ölümünden sonra içine düştüğü yalnızlıktan kaçmaya çalışır. Yaşadığı ev artık kendine büyük bir sessizlik ve korku vermektedir. Daralan mekân içinde, ölen karısının boşluğunu derinden hisseden başkışı, kendine itiraf edebildiği fakat çevresinden büyük bir duyarlılıkla sakladığı halde evindeki yalnızlıktan kaçmaktadır.

“Ben bu gece bal gibi evimden kaçtım. (...) Fakat ne olsa bu ilk gecede, evi yabancılara bırakmamak benim vazifemdi; onun hatırasına bir hürmetti. Bunu yapmadım. Öte yandan da ev, ne uğursuz bir hal alıyordu bu gece. Ben, aralarında olursam hocalar devir hatimini kim bilir kaç kadar uzatacaklardı. Sonra onu takip edecek sükût ve yalnızlık içinde, sofalarda biri dolaşıyor gibi tahtaların kendi kendine çıkartacakları sesle, onun kapalı kapısından hâlâ geldiğini vehmedeğim iniltiler, feryatlar... İyi ama bu, bir hafta, beş hafta değil, iki sene... Ben de insanım!” (s.17-18)

Yalnızlığın ve alışılmış bir yaşamın kurgulanmış bir mekân içinde de olsa boşluğa doğru sürüklendiği anlar vardır. Başkışı Doktor Sabri'nin kurguladığı mekânda boşluğa doğru gidişi eşi Celile'nin ölümünden sonra başlar. Eşi ile birlikte yaşadığı evde “tahtaların kendi kendine çıkartacakları sesle(r)” ve “kapalı kapısından hâlâ geldiğini vehmedeğim iniltiler, feryatlar” duyacağı kaygısı ile kaçış psikolojisi içerisine girer. Mekânın giderek daraldığı, yıllarca önce gelip kendine yurt edindiği kasabada ve on yıldan fazla bir zaman eşi ile birlikte kaldığı ev, Doktor Sabri'nin aidiyet duygusunun yitimine sebep olur. Bu yitim, alışılmış yaşamın önemli bir parçasının yok oluşundan kaynaklanmaktadır.

Kendisini bir anda yalnızca eşi dolayısıyla bu kasabaya bağlı düşünen başkışı, bu bağın bir anda kaybolmasının yalnızlığı içerisine düşer. Bu yalnızlık ve “gariplik” duygusu içerisinde yaşadığı mekân onu sıkımsa ve yabancılaştırmaya başlar:

“Akşam karanlığında kapalı basma perdeleri arkasında lambalar yanmaya başlamış viran evler arasından geçerken bana kendim de farkında olmadan bu “Ben garibim” şikâyetini çıkarttırmış olan duygu bu kökünden sökülme duygusunun ifadesinden başka bir şey değildir. Artık beni buraya bağlayan hiçbir

şey kalmamış gibi bütün mal ve mülkümü satarak elimde çocuğumla bu memleketten çıkıp gitmeyi ciddi surette düşünüyorum.” (s.45)

Başkişinin eşinin ölümü ile birlikte kendisini yaşadığı mekana bağlayan duyguyu, “kökünden sökölme duygusu” alır. Başkişi için “kapalı basma perdelerin arkasında” yanan lambaları ile “viran evler” yalnızlığını daha çok duyumsatan simgeler olarak var olurlar. Bu nedenle, mekânın daraltıcı özelliği altında bunalan başkişi, çözümü kaçmakta arar. Yalnızlık ve gariplik duygusu içersinde mekânın kendi içindeki kısmını dışa açım layamayan Sabri, kendince geliştirdiği savunma mekanizması olarak asıl memleketi olan İstanbul’a dönme fikrini ortaya atar.

Kasabadan ayrılıp İstanbul’a kaçan başkişi, burada da aradığı huzuru bulamayacaktır. Özellikle de başkişinin kendilik değerlerini kurguladığı İstanbul özlemiyle birleşen mekân, genişleyeceği yerde giderek daralır ve kasvetli bir mekân halini alır. Bu durumun gerçekleşmesinde henüz ikinci bölümün başında, başkişinin İstanbul’a indiği gün hayalinde yaşattığı eski dostu Emin Hulusi’nin ölüm haberini almasının yıkım derecesinde etkisi olmuştur. Bir otelde kalmaya başlayan başkişi, şimdiden sonra yapacaklarının meçhullüğü içinde kalır. Bu meçhul olma durumu, kaldığı otelin havasına da sirayet eder:

“O sabah her günküden evvel kalkmışım. Öğle yemeğine kadar bu köşede Kâh dışarıdaki kasvetli yağmura, kâh gazetelere bakmakla geçirerek saatlerin çokluğundan birdenbire ürktüm ve Koço’ya bana bir otomobil bulup getirmesini söyledim. (...) Emin Hulusi, kendisiyle beraber benim İstanbul programını da götürmüş olduğu için nereye gideceğimi bilemiyordum.” (s.241)

Oteller barınacak evi olmayan kişilerin uğradıkları ya da uğramak zorunda oldukları bir mekanlardır. “Gecelik duraksamaların mekanı olan oteller içtenlik düşlerini barındıracak bir ev atmosferine sahip değildir.” (Korkmaz, 2005: 142) Otel, başkişinin kasabadan fiziksel anlamda uzaklaşmasını sağlarken ruhen yalnızlık içinde kaldığı bir mekân olarak da dikkat çeker. Emin Hulusi’nin ölümünün ardından kendini bir anda yalnızlık içerisinde bulduğu otel, İstanbul macerasının yanlışlığını vurgulayan bir mekân olur. Sürekli ve dindirilemez bir kaçışla geldiği İstanbul’daki otelde “saatlerin çokluğundan birdenbire ürk(er)” ve dışarıdaki eğlence yerlerine giderek rahatlamaya çalışır. Başında esen kavak yellerini dindirmek ve eğlenmek amacıyla peşine takıldığı hayat kadını ile bir otel odasına gider fakat Doktor Sabri’nin içinde bulunduğu ruh hali mekana olumsuz yansır:

“Odanın perdesi gibi duvarları da koyu kırmızı idi ve bu rengin ağırlığı biraz evvel kedinin kaçtığı ufak pencereden başka deliği olmayan odanın ağırlığı ve cinsini tayin edemediğim kokusuyla karışarak âdeta başıma vuruyordu. Sıkıntıdan ter basacağını hissederek ceketimi çıkardım ve duvardaki bir çiviye astım.” (s.277)

“Duvarları koyu kırmızı” olan ve ancak bir kedinin kaçabileceği bir “ufak pencereden başka deliği olmayan oda”, başkişinin kaçış psikolojisi içerisinde gittiği her mekanın olumsuz yüzünün yansımasıdır. Başında esen kavak yellere uyararak başka kadınlarla güzel vakit geçireceğini zannederken içinde bulunduğu durumun vahametini algılar. Eğlenmek amacıyla kendisinden küçük bir hayat kadını ile gittiği daracık bir otel odası, başkişinin gerçeklerle yüzleşmesinde etkili olur.

Kavak Yelleri romanında Anadolu ile İstanbul arasındaki mekânsal çatışma başkişinin ruhundaki kavak yellere uygun biçimde ele alınır. Başkişi Anadolu’da “kendisi olarak” varlığını sürdürürken İstanbul’a geldiği andan itibaren başka birisi olmak için çaba gösterir. Alışılmışın dışına çıkan başkişi için alıştığı mekân dışındaki yaşam, benliğini yitirme tehlikesini doğurur. Öyle ki içinde erişilmez bir nokta/zirve olarak konuşturıldığı eğlence hayatının ilk anlarında pişman olur, tekrar eski yaşamını özlemeye başlar. Bu nedenle romanın genelinde İstanbul dar mekân olarak kullanılır. Sadece başkişinin İstanbul’da kendi kasabasında gibi rahat ettiği anlarda geniş mekân kullanımı görülür.

2.1.17.5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar:

Romanın kurgusunu biçimlendiren kasaba-şehir çatışması, mekânlar arasındaki yaşam farkının başkişi üzerindeki tesirini göstermesi bakımından önemlidir. Aslen İstanbullu olan başkişi, doktor olur olmaz geldiği Anadolu kasabasına yerleşip yirmi yıldan fazla bir süre burada kalarak bu kasabayı kendi memleketi gibi benimser. Kasaba yaşamına alışan ve kendini bu mekân içinde var eden başkişi, yıllarca uzak kaldığı İstanbul’u ancak eşi Celile’nin ölümü ile hatırlar. Bu hatırlayışın altında ise başında esen kavak yellere etkisi olmuştur. İstanbul’a gidişi ile sendeleyerek başkişi, değer yargılarına alıştığı ve kendisini onlardan biri gibi gördüğü kasabalılardan uzaklaşmanın acısını mekânsal anlamda duyumsar. Çünkü kasaba, başkişinin “ontolojik güvene” sahip olduğu bir yerdir. Bu ontolojik güven, insanların “kendi öz kimliklerinin sürekliliğine ve çevredeki toplumsal ve nesnel eylem ortamlarının sabitliğine duydukları itimada işaret

eder” (Giddens,1998:92) Bu noktada kasaba ile şehir/İstanbul arasındaki mekânsal zıtlık başkişinin kendilik değerlerini kurguladığı mekânlar arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır.

Kasabadaki ilk günlerinde yaşadığı/yaşayacağı mekân ile uyum sağlamak için mücadele eden başkişinin ilk yakın dostluğu Müftü ile olmuştur. İş çıkışlarında kendisine gidecek bir mekân arayan Doktor Sabri Bey, Müftü’nün muvakkithanesinde karar kılar:

“Müftü, bana âdeta ebenin evindeki minarenin ve leyleğin sükûnetini veriyor ve aynı zamanda da beni derinden derine eğlendirmeye başlıyor.” (s.141)

Müftü’nün muvakkithanesi Doktor Sabri’ye “sükûnet veren” ve “derinden derine eğlendiren” mekan olarak huzur verir.

Kasabada Müftü’nün desteğinden sonra Eczacı Hacı Müslim Bey’in de desteğini alan ve yavaş yavaş kendisini sevip saydıran bir kişi olan başkişi, yaşadığı mekâna uyum sürecini aşmış olur. Başkişi Sabri Bey’in yaşadığı kasabada kendi dünyasını kurduğu günlerde onun içinde yaşadığı mekânı daha da sonsuza açan olay ise Hacı Müslim Bey’in kızı Celile’ye âşık olmasıdır. Bu aşk onun yaşadığı kasabayı, kaldığı evini bir anda büyük bir içtenlik mekânına dönüştürür:

“O günden itibaren bende bir değişme oldu ve bu değişme, evvelâ Hükümet caddesindeki bekâr odamda başladı. (...) Oda ile beraber kılık kıyafetim de değişti. Her gün traş oluyor, tertemiz fırçalanmış elbiseler, kendi elimle ütülenmiş gömlekler giyiyordum. Değişiklik kendimden ve bekâr odamdan kasabaya sirayet etmeye başlamıştı. İnsanları, evleri başka türlü görüyor, kavakları bile sevmeye başlıyordum.” (s.185-186)

Celile’ye karşı duyduğu ilk aşk heyecanı ile yaşadığı mekânı ve yaşam tarzını da yenileyen başkişi, içteki mekânı dışa taşır. Kaldığı odanın “temizlik ve intizamı” ile birlikte kılık kıyafetini de değiştiren Doktor Sabri için mekan bir anda büyük bir geniş kazanır. Yaşadığı kasabayı ilk tanıdığı anlarda yadırgayan Doktor Sabri Bey, Celile’yi tanıdıktan sonra bu fikrini tamamen değiştirir ve kasaba ile bütünleşir. Bu “bütünleşme, benin çekirdeğini oluşturan sağlam ve köklü bir iyi nesneye dayanır” (Klein,1999:35). Başkişi için idealleştirilen nesne eşi Celile’dir.

Başkişinin zihninde tasarladığı hedef hayal, İstanbul’da eğlence hayatına girip keyfince yaşamak ve başında esen kavak yellerine uymaktır:

“Bu ilk akşamın yemeğinden sonra mehtaba karşı terastaki koltuğa yerleşince kendimi âdeta uçsuz, bucaksız yağlıboya bir tablonun ortasına sandalye atıp oturmuş gibi gördüm. Etraf gerçekten bir tablo kadar sakin ve sessizdi. İstanbul’un eğlence hayatına karışık hayaliyle kendimi Tepebaşı’nda nasıl bir cehenneme soktuğumu şimdi anlıyordum. Hakikaten o ne cehennemdi Yarabbi?” (s.308)

İstanbul’da kaldığı otelin gürültüsünden kaçtığı bu hastane, başkişinin alıştığı yaşam tarzına uygun bir mekândır. Doktor Sabri bir anda kendisini mehtabın karşısında *“uçsuz, bucaksız yağlıboya bir tablonun ortasına sandalye atıp oturmuş gibi”* hisseder. Onu yeniden hayata döndüren sadece bu hastanenin sessizliği değildir. Başkişinin yıllarca doktor olarak kendini gerçekleştirdiği süreci hatırlaması da bunda etkili olur. Başkişinin otelde kaldığı anlarda kendisini iyi hissettiği ve mekânın genişlediği zaman dilimi, Koço’nun evindeki ziyafet günü gerçekleşir. Çünkü bu ziyafet günü, ona çevresindeki insanların samimi davranışlarıyla kasabayı ve kasabadakileri hatırlatmaktadır:

“Beyoğlu’nun fakir bir mahallesindeki bu fakir Rum’un evinde tanıdığım kitapçı Sokrat ve şarkı söyleyen papazla kadın ve kız, benim kasabadaki Karabağlı Yenge, Ablalar, Müftü ve daha birçokları arasında en küçük bir münasebet yoktur. Buna rağmen niçin bu geceyi orada, onlar arasında geçirmiş gibi bir sükûnet hissettiğimi anlayamadım.” (s.297)

Koço’nun evinde duyduğu bu sükûnet, kasabadaki günlerini özlemesinden kaynaklanır. Yaşadığı ortama uyum sağlamışken başında esen kavak yellerine uyararak İstanbul’a gelen başkişi, kaçış psikolojisi içinde verdiği kararın yanlışlığını göremez. Ancak İstanbul’da kaldığı süre içerisinde yaptığı hatayı algılayan başkişi, kendisine kasabayı ve eski yaşamını hatırlatan olaylar ve mekânlarda rahatlığa kavuşur.

2.1.17.6. Şahıs Kadrosu

2.1.17.6.1. Başkişi

Kavak Yelleri romanında kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi Doktor Sabri Bey’dir. Romanın anlatıldığı zaman dilimi içerisinde elli yaşlarında olan başkişi, olayları zamanda geriye dönerek anlattığı için ilk doktor olduğu gençlik yıllarındaki halini de tanıma fırsatı buluruz. Reşat Nuri Güntekin’in roman kahramanlarının hemen tümünde görülen idealizm, Kavak Yelleri romanının başkişisi Doktor Sabri Bey’de de görülür. Haydarpaşa’da tıp fakültesini bitirdikten sonra yedi idealist arkadaşı ile birlikte

Anadolu'ya gelen başkışı, Anadolu halkına hizmet etmeyi üstün bir görev bilinci ile kabullenir.

“Bir zaman İstiklal Muharebesinin son seneleri, mektebi yeni bitiren gençlerin parolası “Gençler Anadolu'ya” idi. Biz, yedi genç idealist, Anadolu'nun sıhhi durumunu ıslaha gitmeye hazırlanıyoruz.” (s.85)

İstanbul'dan gelerek Anadolu'nun herhangi bir kasabasında göreve başlayan bir Hükümet doktorunun yaşadığı ortama nasıl uyum sağladığı gözler önüne serilir. Romanın giriş cümlesinde kasabalıların gözüyle kendisini tanıtan başkışı, genel özelliklerinin halk tarafından ne derece iyi karşılandığını da göstermek amacındadır:

“Kazada beni iyi adam bilirler: iyi adam; iyi doktor; vatanını, milletini, ailesini seven adam; fukara babası adam, vesaire...”

İlkönce içimde tek tük kurt yenikleri vardı. Fakat zamanla bu şöhrete kendim de inanmışımdır ve inanmamak için hiçbir ciddi sebep de yoktur. Kulağına gecenin birinde: “Sen benim peygamberimsin. Dünya ve âhrette sana zeval yoktur artık!” diye gaipten ses gelmiş adamı tasavvur edin. Bu teminatı aldıktan sonra artık fena adam olmasına imkân kalır mı?” (s.5)

Kendisini çevrenin gözüyle tanıtan başkışı, kişisel özellikleri ile ilgili bilgileri satır aralarında verir. Bu nedenle kasabadaki durumunu okurla paylaşan başkışının geçmişine ait bilgiler sınırlıdır.

Başkışının roman içindeki gelişim ya da kendini tanıma süreci, eşi Celile'nin ölüm gününden sonra başlar. Başkışı Sabri Bey, eşinin ölümünden itibaren yıllarca yaşadığı ve hizmet verdiği kasabaya adeta yabancılaşmış, kendisini buraya bağlayan değeri yitirmiştir. Kendini alışılmış bir kasaba yaşamı içerisinde eşi Celile ile birlikte var eden başkışı, kendisiyle baş başa kaldığı anda geçmiş günlerde başında esen “kavak yelleri”nin esintisini yeniden duyumsamaya başlar. Başkışının yaşamını kurguladığı kasaba, onun eşi ile birlikte geçirdiği yılların tekdüzeliği içerisinde aktarılır. Sıradan ve alışılacelmiş bir yaşamın içindeki yerini ve kasabada edindiği itibarı başkışı övünçle hatırlar:

“Benim kazadaki itibarımın sebebi biraz da böyle gergin zamanlarda hemşerilerimi ustalıklı lâtifelerle yatıştırmasını bilişimdir. Serbest Fırka günlerinde, çok daha toy ve hatırsız bir Hükümet doktoru olduğum halde, diyebilirim ki, kan dökülmesine âdeta ben mani olmuşumdur.” (s.14)

Kasabada her zaman saygın bir yer edinen ve büyük küçük herkesin takdirini kazanan başkışı, devlet büyükleri tarafından da takdir edilir. Kasabada kaldığı süre içerisinde kent yaşamından son derece uzaklaşan Doktor Sabri Bey, kasabanın yerlisi gibi olmuştur. Bunu sadece halkın içine samimi bir şekilde girmekten öte konuşma ve ağız özellikleri ile de gerçekleştirir. Hatta kasabalının genel tutumundan ziyade kayınbabası Hacı Müslim Bey'in tavırlarını ödünçlemesi de dikkat çekicidir:

“Fakat asıl şaşıtığım odur ki, pelte halinde içine döküldüğüm bu kalıpta yalnız mizacım ve mânevi taraflarım değil, vücudumun yapısı da ona benzemiştir. Sabahları horozlarla beraber kalkarak bahçe işleriyle uğraşırım, ötede, beride elime geçen küflü demir parçalarını, boş teneke kutularını atmayarak bir metruk kümese istif edişim (...) ve bu esnada köylülerin dağdan indirdikleri hindi sürülerine kulak verişim bir dereceye kadar izah edilebilir.” (s.171)

Kasabalılarla samimi bir biçimde yaşamaya alışan başkışı, özellikle yaşamında büyük rol edinen kayınbabasının özelliklerini kendisininmiş gibi benimser. İlkgençlik yıllarında ve yaşamın gerçek yüzü ile tanıştığı günlerde karşısına çıkan Hacı Müslim Bey'in başkışının kasabadaki tutunma serüveninde önemli bir yere sahiptir.

Dönemin ve Reşat Nuri'nin diğer romanlarında görülen Anadolu halkına tepeden bakıp onları sürekli kendi istedikleri yöne doğru sürüklemeye çalışan ya da onları çağdaş düzeye erdirmek amacıyla taklidi bir idealizm serüveni içerisine giren kahramanlar Kavak Yelleri romanında aksi bir şablon içerisinde sunulur. Öyle ki başkışı kendini tanıtırken: *“Ben, küçük insanların dostluğuyla şöhret almış bir demokratım”* (s. 294) diyerek kendi sosyal profili hakkında okura ipucu vermiş olur. Anadolu'da yaşadığı müddetçe kendini halktan soyutlamayan başkışı, onların içinden biri olduğunun bilinciyle çalışır.

Anadolu kasabasında yaşamının verdiği sıkıntıları kendine fazla dert edinmeyen başkışı, hem yaşadığı mekânın insanları ile kaynaşır hem de mesleğini en iyi şekilde yapmaya çalışır. *“Karakter yönünden Sabri, ideallerinin gerçekleşmemesine düşlerinin yıkılmasına karşın, çalışmaktan yılmayan bu kırıklıkların altında ezilmeyen bir karaktere sahiptir.”* (Önertoy,1974: 82) Kasabada sosyal ilişkilere vakit ayırdığı gibi okumaya ve kendini geliştirmeye de çalışır.

Gençlik ideallerinin peşine düşerek geldiği Anadolu kasabasında yaşadığı mekânı içselleştiren Doktor Sabri Bey, mesleği ile birlikte insanlığını/kişiliğini de

Anadolu toprağı içinde zenginleştirir. Gözü kapalı olmayan bir aydın durumunda kasabalının derdini kendi derdi bilerek onlara tepeden bakmak yerine yanlarında sağlam bir dost gibi duran Sabri Bey, olan ile olması gereken çatışmasının sürekli yaşandığı toplumda, güzel bir aydın örneği teşkil eder. Onun yaşadığı bunalımlı zamanlarında bile Anadolu insanından ziyade kendisiyle olan hesaplaşması ön plana çıkar. Kasabadan ya da geniş anlamda Anadolu'dan kaçarak İstanbul'da tutunmaya çalıştığı buhranlı dönem de bunun en güzel göstergesidir.

2.1.17.6.2. Norm Karakterler

Roman başkişisi Doktor Sabri Bey'in İstanbul'dan gelip Anadolu'ya yerleşmesinin ardından yaşama tutunmasını sağlayan ve onu çeşitli yönlerden bütünleyen eşi Celile, kayınbabası Hacı Müslim Bey, Hacı Ömer, Müftü ve İstanbul'daki arkadaşı Emin Hulusi norm karakterlerdir.

Başkişi Doktor Sabri Bey'in Anadolu'ya alışma sürecinin hızlanması Celile sayesinde gerçekleşir. Celile, Sabri'nin ilk gördüğü anda âşık olduğu ve bir anda yaşadığı kasabayı gözünde değiştiren bir konumdadır. Eczacı Müslim Bey'in kızı olan Celile, eğitiminin bir kısmını Ankara'da tamamladıktan sonra kasabaya dönmüştür. Ankara'da kalmasına rağmen Celile, Anadolu'nun muhafazakâr kadın modeline uygun hareket etmektedir. Bunun yanı sıra Celile, kişilik olarak da daima sadelik taraftarı bir kadın olarak dikkat çeker. O, Anadolu kadının anaç yapısıyla eşinin arkasındaki güç ve sadakati daima üzerinde hissettirir. Eşinin kasabadaki öneminin bilincinde olan Celile, Anadolu ev kadınının sembolü gibidir. Başkişi özellikle eşinin temizliğinden ve hesap işlerindeki titizliğinden bahsetmekle beraber kendisini nasıl bir düzenli hayata alıştırdığını inkâr etmez:

“Sokaktan döndüğüm zaman bana tepeden turnağa çamaşır ve elbise değiştirir, ayaklarımın suyunu ve çeşit çeşit havlularını kendi eliyle getirirdi. Sabahları yatakta biraz fazla kalacak olsam Çopur Huriye'yi elinde kahve tepsisiyle başımda bulurdum. Evden çıkma zamanım gelince, bir şeyle oyalanmama meydan vermez, kapının içinde sabırsızlıkla beni beklerdi.” (s.226)

Başkişinin kasaba yaşamındaki yerini, düzenli ev hayatını sağlayan Celile'nin ölümü ile her şey değişecektir. Celile, romanda fiziksel bütünlüğüyle fazla görünmemesine rağmen başkişinin yaşamına ölümünden sonra da yön veren bir norm karakterdir.

Doktor Sabri Bey'in Anadolu'ya geldiği zamanlarda kendisine bir çevre edinme ve tutunma çabası içine girdiği görülür. Bu zaman diliminde onun yanında yer alan ve ilk dostluk kurduğu kişi kasabanın Müftüsü olur. Cumhuriyet sonrasında laik dönemin etkisiyle kendi başından korkan Müftü, kendini sürekli çağdaş göstermek isteyen korkak fakat özünde iyi niyetli bir kişilik yapısına sahiptir:

“Ben kasabaya ve etrafımdaki insanlara ait ne bilirim aşağı yukarı ondan öğrenmişimdir. Aynı zamanda da korkaktır. Daha doğrusu Şeyh Sait vakasında uğradığı kazadan sonra öyle olmuştur. (...) Reisin her sözünde bir nevi otorite vehmeden Müftü, gülünç bir korkuya düşer, Cumhuriyete bağlılığını müessir yeminlerle temin eder.

Yeni yazıya ve öz Türkçeye çevrilmiş levhalar ve onların yanına asılmış artist resimleri hep bunun içindir.” (s.106)

Müftü, kasabada Doktor Sabri Bey'in de desteğiyle bir Yetimler Yurdu açarak kasabadaki ve civar köylerdeki kimsesiz çocukları bir araya toplayıp onların bakımını üstlenecek kadar da şefkatli birisidir.

Doktor Sabri Bey'in mesleğini yerine getirmesi için ilk müşterilerini ayarlayan ve onu halka ilk zamanlarda tanıtan yine Müftü olur. Doktor Sabri Bey'e müşteri kazandıranlardan biri de Hacı Müslim Bey'dir. Kasabadaki tek eczaneyi işleten ve aynı zamanda da kayınbabası olan Hacı Müslim, başkışiyi bir baba şefkati ile benimser.

Hacı Müslim Bey, kasabanın okumuş kesiminden geldiği için itibarı da fazladır. Bununla birlikte kendini yetiştirmiş ve kültürlü biridir. Başkışı Hacı Müslim Bey'i ilk tanıdığı anlarda bunu fark eder ve kasabalının dediklerinin doğruluğuna inanır:

“Merhum kayınbabama boş adam demezlerdi. Biraz Arapça bilirdi. Farisî'si daha da kuvvetliydi. İlm-i Kelâma, Tasavvufa ve benim isimlerini bile işitmediğim birçok acayip eski ilimlere merakı vardı. Ayrıca şiir ve musikiyi de severdi.” (s.163)

Doktor Sabri'nin sürekli yanında yer alan ve onu kızıyla evlendiren Hacı Müslim Bey, aynı zamanda bir baba simgesi görevini üstlenir. Başkışinin İstanbul'dan Anadolu'ya geldiği anlarda hissettiği yalnızlık ve sıkıntı Hacı Müslim Bey ile birlikte sonlanır. Başkışı, aile şefkatinden uzak kaldığı günleri Hacı Müslim Bey ile tanıştıktan sonra gidermeye çalışır. Zira başlangıçta hoşlanmadığı Hacı Müslim Bey ile yaptığı kır gezintileri ve sohbetler ona baba-oğul ya da iki yakın dost ilişkisini çağrıştırmaktadır.

Başlangıçta farkında olmadan Hacı Müslim'in yanında yer alan Doktor Sabri Bey, artık şehir kültüründen uzaklaşıp kasaba kültürüne alıştığı dönemde kayınbabasının davranış biçimlerini de ödünçler. Böylelikle bilinçli aydın rolündeki başkişi dar anlamda kasabalı, geniş anlamda Anadolulu olmayı Hacı Müslim Bey'den öğrenir.

Doktor Sabri Bey'in Anadolu macerasında, yalnızlık duygusunu bütünleyen bir diğer norm karakter ise tıp fakültesinden arkadaşı Emin Hulusi'dir. Doktor Sabri Bey, Anadolu'ya geldikten sonra yalnızca mektuplaştığı arkadaşı Emin Hulusi'nin varlığı ve geçmişteki yakın dostluğunun vermiş olduğu güven duygusu ile kasabada ayakta kalmayı başarmıştır.

Emin Hulusi, aynı zamanda, başkişinin eşinin ölümünden sonra İstanbul'a gidişine sebep olan kişi konumundadır. Fakat İstanbul'a gittiği gün arkadaşının öldüğü güne tesadüf eder. Bu acı tesadüf, başkişinin Emin Hulusi ile mektuplaştığı dönemi hatırlatacaktır. Emin Hulusi, İstanbul'da hem maddi hem de ailevi sıkıntılar çeker. Bu durumları yer yer yazdığı mektuplarda arkadaşına bahsetmesine karşın Doktor Sabri, kendi düzeni içinde bu sıkıntıları adeta birer şaka olarak algılar.

2.1.17.6.3. Kart Karakterler

Romanda tek boyutlu olan ve göründükleri anda hayatiyet kazandırdıkları özellikleri ile ön plana çıkan kart karakterlerin başında Hacı Ömer gelmektedir. Doktor Sabri Bey'in yakın dostu olan Hacı Ömer eski bir derebeyi torunudur.

Anadolu kasabasının zengin, aksi fakat hayırsever yanları Hacı Ömer'de hayatiyet kazanır. *“Reşat Nuri, Hacı Ömer'i bir “birey” olarak anlatır, hoşgörüsüyle yaklaşır Hacı Ömer'e: 1950'den sonra gördüğümüz Anadolu romanlarının “sömürücü ağa” tipinden çok uzaktır Hacı Ömer. Çünkü Reşat Nuri, 1920'lerin, 1930'ların “kasabası”nı anlatıyor, toplumsal sınıflaşmanın fazla belirgin olmadığı bir dönemin “ağa”sıdır Hacı Ömer”* (Naci 2003: 195) Özellikle kendi yöresinin ağzı ile konuşturulan bu kahraman, Anadolu'nun hemen her yöresinde karşılaşılabilecek bir tip olması bakımından da dikkat çekicidir. Hacı Ömer aynı zamanda kasabadaki Yetimler Yurdu'nun koruyucu başkanlığı görevini de üstlenecek kadar yardımsever biridir.

Kasabada kendi çizgisini koruyan ve karakteristik özelliklere sahip olan Cüce Kalfa da kart karakterlerdendir. Başkişinin kayınbabası Hacı Müslim Bey'in eczanesinde kalfa olan Cüce'nin asıl adı Aslan'dır. Bununla birlikte o adıyla değil lakabıyla anılır.

“Cüce Kalfanın asıl adı Aslan Efendi idi. Yaşı kırkı aşmış olmalıydı.(...) karşıdan çocuk gibi görünür ve çocuk muamelesi görürdü. (...) Cüce kalfa diyenleri buruk sesiyle haşlar, hatta mahkemeye vermekten bahsedermiş...” (s.151)

Cüce Kalfa, kısa boyunun getirdiği/verdiği aşağılık kompleksi ile çevresindekilere karşı büyük bir alınganlık gösterir ve kin besler. Doktor İsa Bey'e içirdiği setliç de bunun neticesidir. Cüce Kalfa'nın romandaki en büyük özelliği başkişi, Doktor Sabri Bey ile Eczacı Hacı Müslim arasında köprü vazifesi görmesidir. Sabri Bey'in kasabaya geldiği ilk günlerde Eczaneye Doktor İsa Bey yüzünden gidememesine rağmen Eczacı Hacı Müslim, Cüce Kalfa aracılığıyla ona müşteriler bulur ve ilaçlar tedarik eder.

Başkişi Sabri Bey'in İstanbul'da kaldığı dönemde karşılaştığı eski okul arkadaşı adaşı Sabri de kart karakterler grubunda yer alır. Eşinin mal varlığını idare ederek geçimini sağlayan biridir. Eşi akıl hastası olan Sabri, eşini Bakırköy'e yatırdığı günlerde adeta bayram yapmaktadır.

Sabri Bey, hayatın sıkıntısını kendi dünyası içinde kurgular ve o dünya içinde yaşamaya çalışır. Özellikle sahibi oldukları handa çalışan Ayperi'ye gönlünü kaptıran bu adam, yaşlılığının farkında olmadan genç kızların gönlünü almak isteyen bir yapıdadır.

Başkişinin kasabada kalmasını sağlamak amacıyla düzenlenen oyunun bir parçası olan Andelip Hanım da kart karakterdir. Karayamuklar kabilesinden Âşık Feyzi'nin kızı olan bu kadın, ud çalıp türkü söyleyen ehl-i dil biridir. Celile'nin ölümünden sonra Doktor Sabri Bey'e göz koyan Andelip Hanım bu amacında başarılı olamasa da oğlu İbrahim ile başkişinin kızı Cemile'yi evlendirmeyi başarır.

2.1.17.6.4. Fon Karakterler

İki farklı mekânda geçen romanda geniş bir şahıs kadrosu bulunmaktadır. Özellikle romanın ilk bölümünde belirli bir Anadolu kasabası profili çizilirken buradaki birçok insan fon karakter olarak romanın içinde var olur. Yine başkişinin İstanbul'a gelişinin ardından kaldığı çevre ve kurduğu ilişkilerde de fon karakterler vaka gelişimini sağlamak amacıyla kullanılırlar.

Romanda belirli bir konumda olmasına rağmen varlığı ile yokluğu belirli olmayan kişilerin başında Doktor Sabri'nin kızı Cemile gelmektedir. Romanın başında annesinin ölümü sırasında sekiz yaşında olan Cemile, romanın sonunda on yedisinde evlenmiş bir kadın olarak karşımıza çıkar. Cemile'nin kocası olan İbrahim de fon karakter olmaktan öteye geçmez.

Başkişinin kasabaya geldiği günlerden itibaren tanıştığı Ebe, Hacı Ömer'in karısı, çiftlikte çalışan Şefika Aba, Hacı Ömer'in Kahyası ve karısı Esma, Arabacı Tahir, Belediye Reisi, Sıhhiye Müdürü, Çopur Huriye, Karayamuklar Ailesinden Âşık Feyzi, adları verilmeyen üç ablalar, Hasan Karayamuk, Hüseyin Karayamuk, Hüsmen Amca, Murtaza Dayı, Kör Sami, Sıtkı Karayamuk ve kızı Şaziment, kasabanın diğer doktoru İsa Bey, kasabanın meczubu İmam Hasan, Modern Palas'ın sahibi Şefik Davarcıoğlu, lokanta sahibi Bektaş Baba, Karabağlı Yenge, Cerrah Ziver Efendi adlı kişiler figüratif karakterlerdir.

İstanbul'a geldikten sonra vapurda rastladığı ihtiyar Ermeni ve karısı, otel görevlisi Koço, karısı, kızı ve damadı ile aynı sırada tanıdığı Papaz; başkişinin bir gece eğlencesinde karşılaştığı Anadolu'dan tanıdığı Kemancı ve kızı, yine bir gece çapkınlık macerasında tanıştığı iki hayat kadını, bu hayat kadınlarından küçüğünün götürdüğü otelde karşılaştığı ihtiyar kadın, kasabadan hatırladığı Affan Bey, Damadı İbrahim'in arkadaşı Hürrem ve İbrahim'in babası, Başkişinin tıp fakültesinden tanıdığı Ali Osman, Ali Osman'ın hastanesinde çalışan ve dişçilik okuyan Perihan ve arkadaşı Ayperi, hastaneye getirilen yaralı adam, kasabadan hastaneye gelen Yağcı Abdullah, Osman Mutlu, Hasan Efendi, Yalova'da Perihan ile Ayperi'yi dansa kaldıran iki genç vs. sadece adı geçen şahıslar romanın entrik kurgusunu oluşturan fon karakterlerdir.

2.1.17.7. İzleksel Kurgu

Kavak Yelleri romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Doktor Sabri Bey Müftü Hacı Müslim Bey Hacı Ömer Bey	Ali Osman Sabri Şaziment Andelip Perihan ve Ayperi İki hayat kadını
Kavramlar Düzeyinde	Aidiyet duygusu Kasaba Kendini Gerçekleştirme Aşk/Sevgi Sadakat	Yabancılık duygusu Şehir Kaçış Yalnızlık Özgürlük
Simgeler Düzeyinde	Kavak Kasaba Muvakkithane Yetimler Yurdu Leylek	Otel İstanbul Ali Osman’ın Hastanesi Yalova Balosu

2.1.17.7.1. Aidiyet Sorunu:

Kavak Yelleri romanı, Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde “Gençler Anadolu’ya” idealinden hareketle, İstanbul’dan Anadolu’nun adı belirtilmeyen bir kasabasına yerleşen Doktor Sabri’nin öyküsünü konu almaktadır. Romanda, başkişinin Anadolu’ya yerleşme serüveni ve eşinin ölümü ile ortaya çıkan asıl vatanı olan İstanbul’a dönme isteği arasındaki çatışma ön plandadır.

Doktor Sabri Bey’in aidiyet ve yabancılık ikilemi arasında kaldığı kırılma noktası anı ise eşinin ölümünün ardından içindeki bastırılmış cinsel dürtülerin ortaya çıkışıyla başlar. Başkişi tarafından “kavak yelleri” olarak değerlendirilen bu durum Sabri Bey’in kasabadan ayrılıp İstanbul’a gitme arzusunu ortaya çıkarır.

Anadolu, Türk aydınının Tanzimat sonrasından itibaren özellikle de Cumhuriyet döneminde ilgisini çekmeye başlamıştır. Genellikle sözde bir idealizm neticesinde Anadolu’ya gitmek ve oradaki halkı aydınlatmak idealiyle yanıp tutuşan aydınların birçoğu, henüz yolu yarılama dan geri dönerler. İstanbul’dan Anadolu’ya farklı gözlerle bakan aydınlar, dışarıdan bakmakla içeride yaşamak arasındaki kaçınılmaz çelişkiyi algıladıkları anda büyük bir yıkıma uğramışlardır. İşte Kavak Yelleri romanında da aydının Anadolu karşısındaki tutumu büyük değer kazanmaktadır. Türkiye’deki aydın profilinin Anadolu’ya genel bakışı tepeden ve küçümseyici bir biçimde olmakla birlikte

Kavak Yelleri romanının başkişisi Sabri, Anadolu'daki insanlardan biri gibi davranarak bu kompleksi değiştirir.

Başkişinin Anadolu kasabasına ait olduğunu hissettiren en önemli olay, eşi Celile ile tanışıp evlenmesidir. Celile ile evlendikten sonra “yabancı”sı olduğu Anadolu’yu benimseyen başkişi, burada geçirdiği yirmi beş yıla yakın bir zaman içinde nereye ait olduğunu daha doğrusu yabancılığını unutmuştur. Bu unutulmuş yabancılık duygusu, Celile’nin ölümü ile birlikte yıllarca içinde büyüyen ama gizlenen bir hastalık nöbeti gibi sonradan ortaya çıkar:

“Doğrudur. Bu kasabanın bana verdiği refahı, Emin Hulûsi ile el ele İstanbul zamanlarında, kafamın karamelâ makineleri gibi durmadan hayal ve ümit döktüğü kavak yeli gecelerinde bile düşünememiştim. Fakat sonradan talih değişince ve hele çoluk çocuğa karışınca toprağını sevmiş bir ağaç gibi sere serpe geliştim; dört bir tarafa dal budak saldım. Ancak şu da var ki yine o gecelerde nerede, nasıl olduğunu tayin edemeyerek gördüğüm bir başkası bir türlü rüyada bir benim kulağıma, ileriki hayatım için bir başka türlü vait fısıldamıştı.” (s.43)

Başkişinin yaşadığı topraklarda bir yabancı olduğunu hayat telaşı içinde unutmaması aslında sadece basit bir zaman sorunu olarak algılanmamalıdır. Yaşadığı mekânın şartlarına başlangıçta uyum sağlayamayan kahramanın sonra hiç farkında olmadan büyük bir uyum aşaması kat etmesi dikkat çekicidir. İstanbul’dan gelerek Anadolu’lu olmak gibi bir iddiası olmamasına karşın Sabri Bey yaşadığı mekânı her yönüyle benimseyerek asıl ait olduğu yeri, İstanbul’u, unuttur.

Bir yere ait olmak duygusu, insanın ontolojik bağlamda kökenlerine sinmiş bir özelliktir. Varoluşunu ikame ettirmek isteyen birey, yaşadığı mekânı kendisine dönüştürmek ya da tam tersine yaşadığı mekâna dönüşmek arzusundadır. Doktor Sabri, Anadolu’ya geldiği dönemlerde yadırgadığı ve yabancısı olduğu bir mekânda yaşamının zorluğuna inandığı sıralarda karşısına çıkan Celile ile içindeki “yabancılık duygusu”nun yerini bir anda “ait olma duygusu” alır. Yaşadığı mekânı bir anda içselleştiren Sabri Bey Celile’yi gördüğü andan itibaren nasıl değişim geçirdiğini şu şekilde açıklar:

“Fakat Celile’yi sevmeye başladıktan sonra her şey değişiverdi. (...) Değişiklik kendimden ve bekâr odamdan kasabaya sirayet etmeye başlamıştı. İnsanları, evleri başka türlü görüyor, kavakları bile sevmeye başlıyordum.” (s.186)

Celile'ye âşık olduğu anda yaşadığı mekânı içselleştiren Doktor Sabri, içindeki yabancılik duygusunu da ötelemiş olur. Bu öteleme duygusu içinde, zaman duygusunun farkında olmayan geçen senelerin sonunda, kendisini “kasabalı” olarak bilen ve çevreden de bu şekilde ilgi gören başkişi, “aidiyet” sorununu ancak eşinin ölümünden sonra fark eder. Bu farkındalık ile yılların getirdiği alışkanlıklar çatışır. Görünürde değişen bir şey olmamakla birlikte başkişiyi kasabaya bağlayan değer kaybolmuştur.

“Evin görünüşünde çok şey değişmemiştir. Fakat hakikatte fark zannedilebileceğinden de çok büyüktür ve alttan alta evimin ve hayatımın temeli sarsılmaktadır.” (s.40-41)

Yılların olağan işleyişi arasında kendisini kasabanın ve kasabalının bir parçası olarak gören başkişi, artık hayatının temelini sarsıldığı kanaatindedir. Yaşamının bundan sonraki bölümünde Anadolu'da gezer ve “Men garibem, men mehcurem!” sözünün ardındaki derin anlama yönelerek nereye ait olduğu sorusuna cevap arar. Başkişinin yaşadığı kasabada duyumsamaya başladığı bu “*gariplik ve mehcurluk*” yaşadığı yer ile doğduğu yer arasındaki çelişkiyi gün ışığına çıkarır.

“Alaca karanlıkta dar ve dolambaçlı bir sokaktan evime çıkarken bu “Men garibem, men mehcurem” sözü birdenbire ağzımdan çıktı. (...) Fakat bu âni uyanıklığa rağmen biraz sonra aynı sözü yine tekrar ettiğimi duyunca, bir yabancıya çıkışır gibi en lâubali alayımınla kendi kendime çıkıştım: “Hayır ola ahab! Ne oluyoruz? Burası artık senin öz yurdun. (...) Gerçi karın öldü. Fakat etrafında bunca dostun, üstelik bu toprağın öz muhlis malı olan nur topu gibi bir de çocuğun var.” (s.42-43)

Kasabalı olmak ile kasabada “garip” olmak arasında sıkışıp kalan başkişi, asıl geldiği yer ile yurt edindiği yer arasında kendisinin “ait olduğu” yeri aramaktadır. “*Görünüşte bir ‘kendini arama’ olarak süregiden bu değer serüveninin, aslında, anlatının derin yapısında saklı duran, Doktor Sabri’nin İstanbul ve Anadolu arasında sıkışıp kalmış ‘aidiyet’ sorunu ile, “asıl toprağını” bulma sorunu/kaygısı ile örtüştüğünü görürüz.*” (Altıg2005: 60) Bu nedenle varoluşsal anlamda kendini gerçekleştirdiği Anadolu kasabası, Doktor Sabri’nin içinde kalan İstanbul ukdesini ötelemiştir. Anadolu’ya “*yabancı olmak*” Doktor Sabri’ye Anadolu insanı tarafından verilmiş ya da atfedilmiş bir durum değildir. Aksine kasabadaki halk, Doktor Sabri’yi kendilerinden biri gibi benimsemiş ve onun İstanbul’a gitmesini engellemek için çeşitli entrikalara başvururlar. O halde, bu “*yabancı olma*” durumu, başkişinin kendisinden kaynaklanan bir sorundur.

Bu bireysel sorunun temelinde ise başkişinin eşinin ölümüyle içine düştüğü yalnızlık ve bağımsız olma duygusunun verdiği cinsel dürtüler yatmaktadır.

Yaşadığı kasabanın başında esen kavak yellerini dindiremeyeceği kanaatini edinen Doktor Sabri, kızının istemediği biriyle evlenmesini bahane ederek İstanbul'a kaçar. Bu kaçış, hem senelerdir içinde biriktirdiği İstanbul özleminin hem de başında esen "kavak yelleri"nin dindirilmesi açısından önemlidir.

Kendini hazırladığı ve yıllarca hayalini kurduğu gece âlemleri ve kadınlarla birlikte geçirilecek saatler de Doktor Sabri'nin umduğu gibi olmayacaktır. Yirmi beş yıllık hayatının tam anlamıyla tasfiyesini yapan başkişi, Beyoğlu sokaklarında karşılaştığı iki hayat kadınından birisi ile otele gittiği anda hayalini kurduğu kavak yellerinin ve özgürlüğün başına açacağı dertlerin farkına varır:

"Kadın değil bu gece, kadın şeklinde karşıma çıkmış hayatın tâ kendisi... O da böyle başlar, böyle biter...Ne ders Yarabbi, ne ders! diye söyleniyor ve Hacı Ömer'in bir şeyden öğrendiği zaman yaptığı gibi yerlere tükürüyordum." (s.279)

Anadolu'dan asıl memleketi olan İstanbul'a kaçarak İstanbul'a ait olduğunu zanneden başkişi aslında asıl memleketinin doğduğu yer değil doyduğu yer olduğunu algılayacaktır. Özellikle Ali Osman'ın hastanesinde kür yaptığı sıralarda kasabadan gelenlerle şive ile konuştuğu anlarda bu duygu iyice kendini gösterir. Buna şaşırان ve bunun taklit olduğunu zanneden Perihan'a başkişi şu cevabı verir:

"-Taklit değil kızım. O, benim, kendi ağzım dedim. İlkönce ben de taklit sanmıştım. O bir ayrı dil ki farkında olmadan benim kendi dilim oluverdi." (s.341)

Anadolu'yu artık kendi memleketi olarak gören başkişi, Alışılmışın dışına çıkarak kendilik değerlerini kurguladığı Anadolu'yu kendi memleketi olarak kabullenip geri dönmeyi en doğru yol olarak bulur.

"Bu iş neden böyle olmuştur? (...)

Benim asıl toprağım şimdi gitmekte olduğum yerdir ve bunu teslim etmek zamanı artık gelmiştir." (s.373)

İçinde yıllarca taşıdığı ukdeyi ve başında esen kavak yellerinin sahteliğini başkişi ancak tecrübeleriyle sabitledikten sonra anlar ve bu durumun nedenini kendine de sorarak cevabını bulur.

Romanın temel kurgusunu oluşturan Anadolu –İstanbul ya da kasaba-şehir çatışması başkışı Sabri Bey’in kendilik değerlerini ve ideallerini gerçekleştirdiği mekâna ait olmak hissini kazanmasıyla sona erer.

2.1.17.7.2. Kendini Gerçekleştirme:

Kendini gerçekleştirme izleği, roman başkışısı Doktor Sabri Bey ve tıp fakültesinden mezun olan arkadaşlarının devrin Türkiye’sindeki “Gençler Anadolu’ya” hareketinden yola çıkılarak verilir. Cumhuriyet sonrasında Anadolu’daki halkı bilinçlendirmek ve savaş sonrası yıkıma uğramış Anadolu’yu yeniden inşa etmek ideali her alanda kendini gösterir. Bununla birlikte ideali hayata geçirecek olan aydınların büyük bir kısmı Anadolu’ya gitmeden ya İstanbul’da kalır ya da Avrupa’ya gider bir kısmı da Anadolu yollarından geri döner. Kavak Yelleri romanında da idealist gençlerin bu yönüne ironik bir yaklaşım vardır. Başkışı nedense daha çok kişi olduklarını zannettiği halde ancak yedi kişi Anadolu’ya doğru hareket etmiş onların bir kısmı da yarı yolda geri dönmüşlerdir.

“Bir zaman, İstiklâl Muharebesinin son seneleri, mektebi yeni bitiren gençlerin parolası “Gençler Anadolu’ya” idi. Biz, yedi genç idealist, Anadolu’nun sıhhi durumunu ıslaha gitmeye hazırlanıyoruz. Evvelden daha çok olduğumuzu zannettiğim halde sayımız, son günlerde bu miktara inmiştir.” (s.85)

Anadolu’nun herhangi bir kasabasinda göreve başlayan genç bir doktor için hayat elbette kolay değildir. Ve ideallerini hayata geçirmek epeyce bir zaman alacaktır. Başkışının yaşadığı kasabaya bağlanması ve görev bilincini aşırı iyi niyetli bir şekilde yürütmesi herkes tarafından takdir edilmesine neden olur. Özellikle mesleğe başladığı ilk günlerde hastalardan hiç para almaması ve “ilim para ile satılmaz” düsturunu benimsemesi bunda etkili olur.

“Ben, o zaman hastalardan para almaya başlamamıştım. En uzak mahallelerin yokuşlarını tabanlarım sızlayarak inip çıkar, arada bir beni araba ile hastasına götüren olursa bayram arabasına binmiş çocuklar gibi sevinirdim.” (s.143)

Kasabanın diğer doktoru İsa Bey ile arası iyi olmamasına rağmen asla onu rencide etmeyen, onun eski ve köhnemiş fikirlerini hastalara söylemeyen başkışı, mesleki ahlaka bağlı biridir. İlk zamanlarda yanında bulunan ebeye bile bilgilerini öğretmek istemesi ondaki idealizmin ne derece yoğun olduğunu gösterir.

Anadolu’da yıllarca çarşı pazar elindeki çantası ile bütünleşen ve herkesin derdine koşan başkışı, bu işleri yaparken büyük beklentiler ve maddi kaygılar içerisinde değildir. Aksine onda biraz etraf tarafından sevilme ve beğenilme ve kendi iyiliğinden bahsettirme ideali de bulunmaktadır. Bu ideallerle Anadolu’yu kendi memleketi gibi benimseyen başkışı, yirmi beş yıllık bir zaman aynı iş ahlakı ile hizmet eder.

Doktor Sabri’nin İstanbul’da kendini olayların akışına bıraktığı süreçte kendisine gelmesini sağlayan ve idealizmini hatırlatan bir diğer olay ise Ali Osman’ın hastanesindeki yaralıyı ameliyat ettiği anda gerçekleşir. Yıllarca kutsal bildiği ve kasabada, köylerde belki de büyük bir zevkle yaptığı doktorluk mesleğini hatırlatan bu olay, Doktor’un içinde ölmeye yüz tutan idealizmi canlandırır:

“Çaresiz, elden ne gelirse yapacağız. Bir yandan bunları düşünürken bir yandan da yaralıyı soyuyor ve ilk tedaviye başlıyorum. Operatör değilim. Fakat köy hekimiyim. Bu gibi işlere elim yatkındır. Yirmi beş seneden beri kasabada ve köylüklerde buna benzer ne cinayetlere, kazalara götürülmüş ve herhangi bir vakanın benim işim olup olmadığını kendime sormama alışmışımdır.” (s.311)

Ali Osman’ın hastanesinde gerçekleşen bu yaralı hastayı ameliyat etme olayı, başkışının hem kendine gelmesi açısından hem de varoluş nedeni olan doktorluğunu hatırlayarak huzur bulması bakımından önem taşır.

2.1.17.7.3. Yalnızlık ve Kaçış:

Başkışı Sabri Bey, eşinin ölümü ile birlikte “yabancılık” duygusuna kapıldığı kasabada kendini yalnız hissederek kaçış psikolojisi içine girer. Genç ve idealist bir doktor olarak İstanbul’dan gelip Anadolu’nun bir kasabasına yerleştiği ilk günlerde duyduğu yalnızlık ve bunaltı eşi Celile’yi gördüğü anda sona ermiştir. Celile ile geçirdiği evlilik yıllarında hayatın olağan işleri arasında zamanın nasıl geçtiğini algılayamayan Doktor Sabri, kendisini bu kasabaya bağlayan değer’in eşi Celile olduğu kanısına kapılarak büyük bir yalnızlık hisseder. Celile’nin öldüğü ilk günden itibaren çevresine karşı adeta kendisini bu duruma alıştırmış rolü oynayan Sabri Bey, cenaze günü Hacı Ömer’in karısının hastalığını bahane ederek evindeki ilk yalnız gecedan kaçışını büyük bir samimiyetle itiraf eder.

“ben bu gece bal gibi evimden kaçtım. Hacı Ömer’in karısının hastalığı bir masaldır.” (s.19)

Yıllardır gittiği evinde eşinin olmamasını içine sindiremeyen başkişi, küçük bir bahane ile kaçmasına rağmen içindeki büyük yalnızlık onu Hacı Ömer'in evinde de yakalar. Bir süre kendi kendisini sorgulayan Doktor Sabri Bey, kasabaya birdenbire bir "garip" gözüyle bakmaya başlar. Asıl vatanının İstanbul olduğunu hatırlayan ve eşi Celile'nin ölümü ile bu duyguları daha derinden hisseden Sabri Bey artık kasabadan kaçmayı düşünmektedir:

"Akşam karanlığında kapalı basma perdeleri arkasında lambalar yanmaya başlamış viran evler arasından geçerken bana kendim de farkında olmadan bu "Ben garibim" şikâyetini çıkarttırmış olan duygu bu kökülden sökülme duygusunun ifadesinden başka bir şey değildir. Artık beni buraya bağlayan hiçbir şey kalmamış gibi bütün mal ve mülkümü satarak elimde çocuğumla bu memleketten çıkıp gitmeyi ciddi surette düşünüyorum ve bu fikir, beni gitgide sarıyor." (s.45)

Bireysel anlamda kaçış, karşılaşılan sorunu ötelemek ya da çözmeden bırakıp gitmek anlamına gelir. Başkişinin kasabadan kaçmak isteğinin temelinde yatan sebep, Celile'nin ölümü olmakla birlikte başkişinin yıllarca önce başında esen kavak yellerinin yeniden görünmesi de bu durumda etkili olur. Yaşadığı mekânda yalnız kalma korkusu ve özgürlüğün getirdiği başıboşluk duygusu ile yeterince rahat hareket edemeyeceği düşüncesi, Doktor Sabri Bey'i İstanbul'a yöneltmiştir.

Eşinin ölümü ile evinde yalnız kaldığını ve kasabada da artık belirli bir yeri olmadığını düşünerek İstanbul'a giden başkişi, asıl büyük yalnızlık ile burada karşılaşır. Sorunların üstüne gitmeden kaçan Doktor Sabri, ait olduğunu zannettiği İstanbul'da eski arkadaşlarından bir kaçı ile görüşse de bu ilişkilerin çıkar ilişkisine dayalı ve sıradan olduğunu fark ederek iyice kendi iç dünyasına yönelir. Hayalini kurduğu özgürlük geceleri ise artık belirli bir ahlâk yapısını içine sindirmiş, yıllarca Anadolu kültürünü hazmetmiş bir aydın için elde edildiği anda büyüsunü yitiren bir durum olur.

2.1.17.7.4. Aşk:

Aşk izleği, başkişinin eşi Celile'yi ilk gördüğü anda kasabaya olan nefretinin sevgiye dönüşümünde etkin bir rol oynar. Önce Celile'yi, muayene etmek için gittiği Hacı Müslim Bey'in evinde gören Doktor Sabri birdenbire hayalinde büyüttüğü ve

yücelttiği bu kıza âşık olur. Bu aşk, ilk görüşte olmasına karşılık başkişinin hayalinin de bu yönelimde etkilidir. Çünkü başkişi, Celile ile bir yıl aradan sonra bir daha karşılaştığında kendisinin bir hayale âşık olduğunu fark eder:

“Güneş tarafına dönük olduğu için Celile’yi yanaklarında tel tel parlayan ayva tüylerinden cildinin altındaki ince kan damarlarına kadar bütün teferruatıyla seyretmiştim. (...) Üstelik odamda gözlerimi karanlığa dikip onu düşündüğüm gecelerde ben, bu bulanık ve eksik resmi keyfimce işlemiş, iyi göremediğim yahut unuttuğum taraflarını kendi hayal ve arzularına göre birtakım renkler ve şekillerle tamamlamıştım. (...) Yani açıkçası ben, bir hayalin âşığı olmuştum.” (s.200-201)

Aşkıni yüreğinde ve hayalinde büyüten başkişi evlendikten sonra aşkın büyüsunü yitirdiğini fark eder. Bununla birlikte Celile’ye karşı duyduğu aşk saf sevgiye dönüşür. Başkişinin yıllarca beraber yaşadığı eşine duyduğu sevgi, bağlanma duygusunu da beraberinde getirir. Bu nedenle eşinin ölümü ile birlikte büyük bir aşkı yitirmekten çok hayat arkadaşını, evinin temelini kuran kişiyi kaybetmenin hüznünü duyar. Celile, Doktor Sabri’yi Anadolu’ya/kasabaya bağlayan değer olarak da önemlidir. Bu nedenle başkişinin ona duyduğu sevgi kasabaya duyduğu sevgi ile beraber büyür.

Doktor Sabri’deki aşk, eşinin kendisine duyduğu saygı ile birlikte sadakate dönüşür. Çünkü İstanbul’dan çıkıp hiç bilmediği bir Anadolu kasabasında tutunmak, kasabanın ileri gelenlerinden biri olmak ve yaşadığı yeri benimsemek güç bir iştir. Bu güçlüklerin kendisi için kolaylaştırıldığını gören başkişi, hem eşine hem de kasabayla karşı büyük bir sadakat hissi besler. Eşinin ölümü ile birlikte kendisini hayata bağlayan ve kasabaya bağlayan değeri yitirdiğine inanan Doktor Sabri Bey, İstanbul’a gittiğinde bile bu sadakat duygusunu içinden atamaz. Unutmaya çalıştığı kasabayı ve kasabalıları daha çok özlediğini fark eder ve kasabaya dönmesinde de bu duygu etkili olur.

2.1.18. Kan Davası

2.1.18.1.Romanın Kimliği

Reşat Nuri Güntekin'in ölümünden sonra yayınlanan Kan Davası romanında Anadolu'da Yukarı Sazan ve Aşağı Sazan adlı iki köy arasındaki kan davası sorunu ile birlikte başkişi Ömer'in kendisi gibi kimsesiz çocuklara sahip çıkarak öğretmenlik yapmasının hikâyesi anlatılır. Yazarın son dönem romanlarındaki toplumsal konular bu eserde de eleştirel ve yer yer ironik bir bakış açısıyla sunulur.

1955 yılında Yeni Sabah gazetesinde tefrika edilen Kan Davası romanının ilk baskısı 1962 yılında İnkılâp Yayınları tarafından yapılır. Kitabın onaltıncı baskısı 2007 yılında yine İnkılâp yayınları tarafından yapılır.

2.1.18.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kan Davası adlı eser yazar tarafından dört ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler "1, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm ve Masalın Sonu" başlıklarını taşımaktadır. Karma /çoğulcu bakış açısıyla kaleme alınan romanın "1 ve Masalın Sonu" bölümleri (s.5-12; s.233-252) hâkim anlatıcı bakış açısı ile Birinci ve İkinci Kısım (s.13-232) kahraman/ben anlatıcı bakış açısı ile yazılır.

Eser, çerçeve anlatımlı bir yapıya sahiptir. Dış çerçevede hâkim anlatıcı, iç çerçevede kahraman/ben anlatıcı yer almaktadır. Anlatıda sonsuz ve sınırsız imkânlarla sahip hâkim anlatıcıdan, sınırlı bir bakış açısına sahip kahraman/ben anlatıcı bakış açısına geçildiği ve olayların başkişi tarafından aktarıldığı görülür. Romanın dış çerçevesindeki ilk bölümünde, başkişi Ömer'i, Toygar kasabası doktoruna Yukarı Sazan köyündeki salgın hastalık olduğu haberini verdiği sırada tanırız:

"Havanın en azıp kudurduğu gecelerden birinde Toygar ilçesinin viran bir evi önünde bir katır duruyor; üstünden çok uzun boylu, buz tutmuş yamçası ile heyulâ gibi bir adam iniyor; yumruğu ile kapıyı vurmaya başlıyor."(s.5)

Üçüncü şahsın ağzından konuşan hâkim anlatıcı, romanın dış çerçevesini yani Ömer'in kendi masalını Doktor'a anlatması için sözü ona emanet eder:

" - Senin bir çocuk tarafın kalmış doktor. Fakat ben bunu insanlarda daha fazla severim. Uzan şöyle yatağına... Masalının birazını sana anlatacağım. Böylelikle nereye gideceğimizi de şimdiden öğrenmiş olacaksın." (s.12)

Bu diyalogdan sonra sözü hâkim anlatıcıdan emanet alan kahraman anlatıcı, birinci tekil şahsın ağzından kendi hikâyesini anlatmaya başlar:

“Beş yıl önce bir asker treniyle ilk defa bu vilayetten geçiyorum. Bozova İstasyonundayız. Lokomotifimiz bozulmuştur. Sabahtan beri ilerideki istasyonların birinden bizi almaya gelecek yeni lokomotif beklemekteyiz. Bozova köylülerinden bize biraz asker katılmıştır.” (s.13)

Kahraman-anlatıcı konumundaki başkışı Ömer, kendisinin Bozova’ya ilk geldiği anı ve Yukarı Sazan’da öğretmen olarak göreve başladığı günleri geçmişe dönerek aktarır. Kahramanın bu anlatımı sınırlı bir çerçeveden, sadece kendi bakış açısıyla sunulur. Sınırlı imkânlarla sahip anlatıcı, olayları ben merkezli olarak ele almak zorundadır. Olayları yaşayan, bilen, gören ben anlatıcı olayların sunumunda karşısındaki kişilerin ruh dünyaları hakkında sadece tahminler yürütürken kendi ruh dünyasından geçenleri içmonolog ve içdiyalog yöntemlerini kullanarak aktarır.

Başkışı Ömer, anlattıklarını bitirdiğinde *“masalım burada bitmiştir doktor. Yarın sizi Ümmühan dağa çıkaracaktır.” (s.232)* diyerek kahraman anlatıcı konumundan sıyrılır ve sözü tekrar hâkim anlatıcıya bırakır. İç çerçevenin bitiminde Ömer ve doktor arasındaki bir diyalogun ardından “Masalın Sonu” adlı son bölüm başlayacaktır. Bu bölümde hâkim anlatıcı romanın temel izleğini oluşturan sorunsal olarak karşımıza çıkan kan davasının sona eriş öyküsünü tepeden bir bakış ile sunar.

“Masalın Sonu” başlıklı bölümde başkışının anlatıcı konumundan çıkarak tekrar olayların merkezindeki kahraman konumuna düştüğü görülür.

“Ömer, bazı gecelerde kurt ihtiyarın her zamandan daha korkunç sesle uluduğunu işiterek yatağından kalkıyor, Karabataklar’ın kalesine doğru yürüyordu.” (s.234)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi hâkim anlatıcı üçüncü tekil şahsın ağzından başkahramanın yaşadıklarını ve hissettiklerini aktarır. Böylelikle sözü kahramandan alan hâkim anlatıcı dış çerçevenin tamamlanmasını sağlar.

2.1.18.3.Olay Örgüsü

Çerçeve vaka anlatımlı Kan Davası romanı, yazar tarafından dört bölüme ayrılır. “1” başlıklı ilk bölüm ve “Masalın Sonu” başlıklı son bölüm, hâkim anlatıcı tarafından aktarılan dış çerçeveyi oluştururken başkışı Ömer’in ağzından aktarılan iki bölüm iç çerçeveyi oluşturur.

Birinci Bölüm:

- Başkişi Ömer'in Toygar köyü doktorunun evine gelip Yukarı Sazan'da salgın olduğu haberini vermesi
- Doktorun yaralı sol elini göstererek gelemeyeceğini söylemesine rağmen küçük bir ameliyat sonrası Ömer ile gitmeye karar vermesi
- Ömer'in Yukarı Sazan'a nasıl gittiğini anlatmaya başlaması

Başkişi Ömer, Doktor'u ikna ederek ameliyat etmesinin ardından kendi idealleri uğruna bir köye nasıl bağlı kaldığını anlatmaya başlayacaktır. Böylelikle hâkim anlatıcı, sözü başkişiye emanet ederek devreden çıkar. Ömer'in sözü devraldığı iç çerçeve, iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilki Romen rakamları ile 6 bölüme, ikinci bölüm ise 20 bölüme ayrılır.

İkinci Bölüm:

- Ömer'in Bozova'da bozulan lokomotiften inip etrafı gezerken küçük bir kız ile karşılaşması ve bu küçük kızın kimsesiz olduğunu öğrenmesi üzerine onu bir baba şefkatiyle birkaç saat eğlendirmesi
- Doğu'da askerliğine devam eden Ömer'in üç-dört ay ara ile iki kez yaralanıp hastanede yatması ve bu sırada Bozova'da adını sormayı unuttuğu kızı "adın ne senin!" şeklinde sayıklaması
- Ömer'in çocukluk yıllarındaki kimsesizliğini ve bir grup askerle birlikte yaptıkları yolculuğu hatırlaması
- Ömer'in Öğretmen Okulu ve buradan mezun olup Ege köylerinden birine öğretmen olarak atandığı ilk görevi sırasında İstiklal Muharebesinin başlaması ve askere gidişini hatırlaması
- Askerlik dönüşü trenin Bozova'da mola vermesiyle Ömer'in adını bilmediği küçük kızı hatırlayıp onu görmek ümidiyle dışarı çıkması
- Ömer'in Bozova'da eski arkadaşı mühendis Murat Bey ile karşılaşması ve onda birkaç gün misafir olarak kalmayı kabul etmesi
- Ömer'in, Murat Bey ve Ferhat'ın misafiri olduğu sırada tesadüfen girdiği bir mahkeme salonunda Yukarı Sazan ile Aşağı Sazan arasındaki kan davasını öğrenmesi
- Ömer'in teftiş gezisi sırasında Murat Bey, Maarif Müdürü ve Ferhat ile birlikte Aşağı Sazan'a gitmesi

- Ömer ve arkadaşları Aşağı Sazan'da iken içinde Bozova mebuslarından birinin de bulunduğu aracın eşkıyalar tarafından soyulduğu haberinin gelmesi
- Ömer'in yanına Osman ve jandarma ile orman bekçisini alarak soygun yerine keşif yapmaya gitmesi
- Ömer ve yanındakilerin izleri takip ederek eşkıyalık yapan çocukları eski bir taşocağında yakalamaları ve bu on üç kişilik çeteyi Aşağı Sazan'a getirmeleri
- Çetenin reisi durumundaki Müslim ve diğerlerinin köy kahvesinde sorguya çekilmeleri sırasında resim yapan Ömer'in yanına gelen köy ebesi ve öğretmen Esmâ Güneyli ile tanışması
- Ömer'in çetede ki çocukları alıp Yukarı Sazan'da kuracakları okulda onların öğretmeni olmak istemesi ve bu istek doğrultusunda hazırlık yapması

Üçüncü Bölüm:

- Ömer'in Murat Bey ve Ferhat ile birlikte çocukları yanlarına alıp bir dağın tepesine kurulmuş olan Yukarı Sazan köyüne gitmesi ve Yukarı Sazan köyündeki Leylekoğlu Kalesinin mektebe dönüştürülmesi
- Ömer'in köy muhtarı ile birlikte köyü gezip köylülerle diyalog kurma çabası ve Fettah ile tanışmasının ardından Murat Bey ve Ferhat ile birlikte Fettah'ın evine misafirlığe gitmesi ve burada onun Marmarisli eşiyle tanışmaları
- Ömer'in Muhtar ve Fettah ile köyü dolaşırken Döne Aba ve askerden yeni dönen Dursun ile tanışması
- Ömer ve yanındakilerin köyün en rahat adamı olarak gösterilen eski bir mızıka yüzbaşısı olan Ukkaş Efendi ve kızı Ayşe'nin evine ziyarete gitmeleri ve Ferhat'ın Yüzbaşı Ukkaş'ın kızı Ayşe'ye âşık olması
- Fettah'ın Ömer'i alarak bir mağarada ona iki köy arasındaki kan davasını anlatması
- Murat Bey'in ve Ferhat'ın on iki gün sonra Yukarı Sazan'dan ayrılarak Bozova'ya inmeleri üzerine Ömer'in mektep işlerine ağırlık vermesi ve yeni öğrencilerini tanımaya çalışması
- Yukarı Sazan'daki doğum hastası bir kadın için Ömer'in Aşağı Sazan'a inerek Esmâ Güneyli ile birlikte ebeyi çağırması ve ebenin gitmeyeceğini söylemesi
- Esmâ Güneyli'nin Ömer'e Leylekoğlu Kalesi ve Yukarı Sazan Mektebi hakkındaki gazete haberini göstermesi

- Yukarı Sazan'da kışın gelmesiyle birlikte yiyecek sıkıntısı yaşanması üzerine Müslim ve Çöme'nin gidip yiyecek araması
- Şehre yiyecek sıkıntısını haber vermeye giderken ölen bir adam vesilesiyle Hükümet ve Kızılay'ın yukarı Sazan'a yardım göndermesi
- Zübeyir ve Kamber'in köyün zenginlerinden olan Hacı Rüstem'in ambarından mısır çalmasının anlaşılması üzerine Ömer'in Hacı Rüstem'den özür dilemesi üzerine Müslim'in bu durumu kabullenemeyip kaçması ve diğer arkadaşlarının bir gün sonra onu bularak geri getirmesi
- Bozova'dan gelen yazı üzerine Ömer'in Yukarı Sazan'daki on üç çocuğu alarak Bozova'ya getirip çocukların her birinin ayrı işyerlerine çırak olarak vermesi ve tekrar Yukarı Sazan'a, Leylekoğlu Kalesine dönmesi
- Bahar aylarında işlerinden ayrılan on üç çocuğun Yukarı Sazan'a geri dönmesi
- Yaz sonunda Murat Bey ile Ferhat'ın Yukarı Sazan'a gelerek Ferhat'a Ukkaş Efendinin kızı Ayşe'yi istemeleri ve yüzük takmaları
- Ömer'in "masal burada bitmiştir" diyerek Doktorla beraber Yukarı Sazan'a çıkacağını söylemesi

Romanın iç çerçevesi bu bölüm ile birlikte sonlanır. Ömer'in kahraman anlatıcı olarak Yukarı Sazan'a nasıl gittiğini anlattığı bölümün ardından hâkim anlatıcı, "Masalın Sonu" başlıklı bölümle romanı sonlandırır. Bu bölümün vaka birimleri ise şöyledir:

- Leylekoğlu Mektebinin çocuklara daha iyi eğitim verilmesi için onarılması
- Murat Bey'in, Maarif Müdürü, bir İstanbul gazetesinden gelen fotoğrafçı ve Bozova'nın Sesi gazetesini çıkaran Belediye Meclis Azası, Esmâ Güneyli ve köye yeni atanan orta yaşlı ebe ile birlikte Yukarı Sazan'a gelmesi
- Şiddetli yağın bir yağmur ile birlikte Aşağı Sazan'ı su basması ve bu habere Yukarı Sazan'ın kahvesindekilerin sevinmesi
- Ömer'in Fettah, Dursun, Müslim ve Çöme ile beraber Aşağı Sazan'a yardıma gitmeleri
- Ömer'in yanındakilerle birlikte Kurtboğan kayalığını patlatıp suyun yönünü değiştirmeye gitmesi
- Kurtboğan kayalığı patladığı sırada Fettah, Osman, Müslim ve Çöme'nin ölmeleri ve mezarlarının iki köyü bağlayan köprünün iki kenarına yapılması
- Murat Bey'in Esmâ Güneyli'nin sevgisini Ömer'e söylemesi

2.1.18.4.Zaman

Kan Davası romanında ana/temel vaka Cumhuriyet sonrası Türkiye’inde geçmektedir. Bununla birlikte başkişi Ömer’in çocukluk ve gençlik dönemleri zamanda geriye dönüşler yapılarak Cumhuriyet öncesi ve İstiklal Muharebesi yılları da romanın zaman süreci içerisine dâhil edilir.

Çerçeve vaka tarzında yazılan Kan Davası romanında zaman unsuru bu çerçevelerin sunumuyla ilintili olarak kullanılır. Hâkim anlatıcı tarafından aktarılan dış çerçeve sıradizimsel bir biçimde ilerlerken iç çerçevede akronik bir zaman sunumu görülür. Romanın başkişisi Ömer’in hâkim anlatıcıdan sözü emanet aldığı andan itibaren, romanın sıradizimsel yapısından kopuş süreci başlar. Roman vakasının zamanı geriye alınarak tekrar ileri doğru gidişi sağlanır.



x^1 ve x^2 romanın dış çerçevesini oluştururken y ise iç çerçeveyi oluşturmaktadır.

Romanın dış çerçevesi yaklaşık on beş günlük bir zaman dilimini kapsarken, iç çerçevede Ömer’in yaşamöyküsünü ve Yukarı Sazan’a gelişini anlattığı bölüm beş yıllık bir süreci kapsamaktadır. Fakat bu beş yıllık süreç içinde, zamanda anlık geriye dönüşlerle “mikroskobik anlar” (Bourneur-Quellet,1989:126) halinde kahramanın geçmişinden kesitler sunulur.

Roman, tarihi belirli olarak verilmeyen bir kış ayında başlar. Bu sayede dış çerçeveyi oluşturan zaman, kozmik bir süreç biçiminde belirlenir:

“Bozova ilinde otuz yıldan beri görülmemiş bir kış hüküm sürmektedir. Yollar kapanmış, dereler donmuş, ova köyleri karlar altında kaybolmuştur.” (s.5)

Bozova ilinde sert geçen bir kış mevsiminde başlayan romanın asıl vakası, başkişi Ömer’in Bozova’ya gelişini anlatmaya başlamasıyla şekillenir. Roman başkişisinin yaşamını ve romanın vakasını belirlemek açısından bu geriye dönüş büyük bir öneme sahiptir.

Bozova'ya ilk gelişini “Beş yıl önce asker treniyle ilk defa bu vilayetten geçiyorum. Bozova istasyonundayız.” (s.13) şeklinde ifade eden anlatıcı, bu tarihten sonraki vakaları ve kendisinin Yukarı Sazan'da nasıl öğretmen olmaya karar verdiğini akronik karakterli bir biçimde aktarmaya başlar. Zamanın nesnel boyutu ile öznel boyutu, başkişinin yaşamını anlatmaya başlaması ile birlikte aynı paralelde ilerler. Ömer'in askerliğini bitirdikten sonra ne yapacağı kararını verme zamanı, bu paralelliği örneklendirir:

“Nihayet, seferberlik sona ermiştir. Artık serbestim, koynumda terhis kâğıdımla dönüş yolundayım. Yine toza, toprağa bulanmış bir Doğu treni...” (s.23)

Başkişinin içinde bulunduğu sosyal zaman ile kendi öznel zamanının birleştiği bu durum, onun için belirsiz bir geleceği hazırlamaktadır. Bu belirsiz geleceği hazırlayan geçmiş, yine kahraman-anlatıcının kendi ağzından şu şekilde belirtilir: “Durumumu daha iyi anlatabilmek için bir parça ilk çocukluğuma dönmeliyim.” (s.23) Roman başkişisi Ömer'in çocukluk yıllarındaki kimsesizliği ile zamandaki belirsizlik arasında anlatım biçimi bakımından bir bağ bulunmaktadır.

Çocukluk dönemine ait hatıralar da sadece belli belirsiz zaman kesitleri ile birlikte sunulurken iç gerçekliği olan zaman olgusu ile dış gerçekliği barındıran zaman olgusu birlikte verilir. Dağınık biçimde sadece kozmik zaman belirlemeleri ile başkişinin çocukluk yılları özetlenir: “Mevsim sonbahar olmalıdır.” (s.23), “kaç yıl sürdüğünü kestiremediğim bu hayat parçası...” (s.25) gibi ibarelerle özetlenen bu “mikroskobik an”lardan sonra yine Ömer'in Yukarı Sazan'a geliş macerasının anlatılmasına devam edilir.

Ömer'in askerliğinin bitiminde ikinci kere geçtiği Bozova'da mühendis arkadaşı Murat Bey'e tesadüf edişi ile başlayan iç çerçevenin vaka zamanı anlatıcı tarafından ayrılmış iki bölümde de akronik biçimde ilerler. İlk bölümde, Ömer'in çocukluk anlarından bahsedilirken; ikinci bölümde de zamanda geriye dönüşler yapılarak romanda zaman akronik bir yapıya büründürülür. Fettah'ın Marmaris'te âşık olup köye getirdiği Zeynep'in Yukarı Sazan'a geliş öyküsü, Ömer'in ağzından geriye dönük bir biçimde aktarılır:

“Fettah, Marmaris'te bir binbaşının emireri, kadın, Giritli bir balıkçının üç kızından bir imiş... Birbirlerine âşık olmuşlar ve evlenmişler. Askerliğini bitirdikten

sonra Fettah, oralarda bir iş tutmayı düşünmüş... Fakat olmamış... Dediği gibi nasip! Deniz kızı uzun müddet Yukarı Sazan'a alışamamış.” (s.133)

Fettah'ın hikâyesi, başkişi tarafından bir rivayet biçiminde aktarılır. Yine Ömer'in Hacı Rüstem ile aralarının bozulma nedeni de zamanda geriye dönülerek aktarılır.

Zamanda geriye dönük anlatımla süren ikinci bölümün yani iç çerçevenin bitimiyle, hâkim anlatıcı sözü devralır ve sıradizimsel bir biçimde vakayı aktarır.

Kan Davası romanı, Cumhuriyet sonrası dönemde geçen bir roman olmasına rağmen kahramanların Cumhuriyet dönemi öncesi yıllardaki yaşantıları, İstiklal muharebesi ve başkişinin çocukluk yılları zamanda geriye dönülerek aktarılır. Bu geriye dönüşlerde, sosyal zaman unsurları ön plana çıkar. Ömer'in Öğretmen Okulundan mezun olup ilk göreve başladığı yıllarda İstiklal Muharebesi başlar:

“Gönderildiğim Ege köylerinden birinde ilk vazifeye başladığım aylarda İstiklal Muharebe'sinin ilk ateşleri de yanmaya başlıyor. Silahını kapan, çok yakınlara gelmiş düşmanı karşılamaya koşuyordu.

Ben de mektebi bırakarak onlara katılıyorum. (...) Sonra, onlardan ayrılarak orduya giriyorum. İstiklâl Muharebesi, o bitince karışık doğu bölgelerinde yeniden askeri hareketler...” (s.27)

İstiklâl Muharebesi yılları tarih olarak belirtilmemesine rağmen bu büyük olaydan bahsedilmesi ile romanın vaka zamanı sezdirilir.

Ömer'in Yukarı Sazan'da öğretmen olduğu Leylekoğlu Kalesi hakkındaki bilgilerin verildiği bölümde ise sosyal zaman unsuru tarihi gerçeklerle birlikte sunulur.

2.1.18.5.Mekân

2.1.18.5.1.Çevresel Mekân:

Romandaki fiziksel çevreyi oluşturan mekânlar; Bozova, Yukarı Sazan ve Aşağı Sazan köyleridir. Romanın asıl vakasını oluşturan bu fiziki mekânların yanında Ömer'in çocukluğunun geçtiği adı verilmeyen kuzey bölgesi ve askerlik yaptığı sırada yaralanarak yattığı hastaneler de vakayı ve buna bağlı olarak da kahramanın iç dünyasını şekillendiren mekânlar olarak gösterilebilir.

Roman vakasının temelini oluşturan mekân, Yukarı Sazan köyüdür. Devletin hizmet etmekte yetersiz kaldığı ve terk edilmiş bir yazgının muhatabı durumundaki bu yüksek dağ köyü sarp kayalıkların sırtında kuruludur.

Yukarı Sazan köyünde ise Leylekoğlu Kalesi romanın en merkezi konumundaki mekândır. Çünkü Ömer'in öğretmen olarak görev yapacağı okul ve yanındaki küçük şakilerle kalacağı yer burasıdır.

2.1.18.5.2.Olgusal Mekânlar:

2.1.18.5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Mekânlar, insan yaşamını kolaylaştırmanın yanı sıra boğucu ve daraltıcı etkileri ile bireylerin iç dünyalarında farklı algılanmalara yol açarlar. Başkişi Ömer'in Yukarı Sazan köyünde küçük şakilere öğretmenlik yaptığı zaman diliminde, sıkıntılı ve bunalımlı geçen dönemlerinde mekân, daraltıcı ve boğucu bir hal alarak kahramanın iç ve dış arasında bir çatışma yaşamasına sebep olur. Özellikle kendini gerçekleştirme yolunda küçük şakilerle birlikte adımlar atan Ömer için bu çocuklardan Müslim'in onu terk ettiği gece, Leylekoğlu kalesi dar mekân özelliği gösterir. Küçük şakilerin elebaşı olan Müslim büyük bir içtenlikle Ömer'e bağlanır. Ömer de ona karşı anlaşılabilir bir yakınlık duymaktadır. Hacı Rüstem'in ambarından çocuklardan ikisinin mısır çaldığı anlaşılınca ondan özür dilemeye giden Ömer ve çocuklar, Hacı Rüstem'in hakaretleri ile karşılaşır. Bu hakaretlerin kendisinden çok komutanları ve öğretmenleri Ömer'e yapıldığını gören Müslim, önce Hacı Rüstem'e ceza vermek için Ömer'den izin ister, bu izni alamayınca da kaçır. Bu kısa süreli kaçış anı Ömer'in yaşadığı mekânı boğucu ve bunalıcı hale getirmeye yeter:

“Başka şeyler yapar ve konuşurken düşüncelerimin arasına birdenbire Müslim'in çehresi girip yerleşiyor, kovmak için adeta sıkıntı çekiyorum.

Gece olunca, odamın karanlığında bu hayal bana daha da kuvvetle musallat oluyor, onun Garipler'den getirmiş olduğu mumlardan birini yakarak kitap okuyorum. Fakat o gece, yılın en uzun gecesidir.” (s.216)

Başkişi Ömer'in “yılın en uzun gecesi” olarak nitelendirdiği an Leylekoğlu Kalesi'nde büyük bir zevkle kaldığı odası ona adeta bir zindan biçiminde görünmektedir. Bu

zindan, onun kendisine bireysel anlamda yakın bulduğu ve düşünceleriyle anlaştığı bir çocuğun yokluğu ile birlikte dar mekân konumunu alır.

İçtenlik düşlerini kurguladığı mekân olarak tasarlanan Yukarı Sazan köyü, Ömer için vazgeçilmez bir konumdur. Kendini ve ideallerini gerçekleştirme adına sığındığı bu mekânın kendisini çeken en önemli tarafı ıssız ve esrarengiz oluşudur. Bu mekânın esrarını yitirerek sıradanlaşması ile mekân anlamını/değerini yitirir. Aşağı Sazan’a bir doğum hastası için ebe aramaya gittiği anda Esmâ Güneyli’nin İstanbul’daki gazetelerden birinde çıkan Yukarı Sazan ile ilgili haberi göstermesi ise bu değersizleşmenin başlangıç anıdır.

“Başlıklar arasında ‘Ay ilinin meçhulleri’ diye bir başlık bile koymuşlardı. Yukarı Sazan, bütün esrarını kaybetmişti; geceye doğru kayalıkların etrafını fosfor parıltısı gibi saran o başka dünya aydınlığını kaybetmişti. Kış mevsiminde yılanlar gibi toprak altında donup yattıktan sonra yazın birkaç ayında sürüne sürüne cılız kaya üzümelerini emerek tekrar dirilen çocuklarıyla, Bozova Ağır Ceza’sında bana esir eski zaman kralları gibi görünmüş olan dargın adamlarıyla, sefaletin bütün gurur ve ihtişamını kaybetmişti.” (s.194)

Yitirilen değer ile birlikte mekânın insanı boğan ve yıpratıcı etkisi kendini gösterir. Ömer’in kendi dünyasını kurduğu bu “meçhul ay ili”nin birdenbire ifşa edilmesi, onun yaşamının gizli yönlerinin de açığa çıkması anlamını taşımaktadır. “Bütün esrarını yitiren” Yukarı Sazan’ın kendilik değerlerini kurguladığı mekan olmaktan çıkışı ile “aydınlığını kaybeder”. Bilinmez bir yönü sürekli olarak içinde barındıran, çevresindeki insanlarla da bu bilinmezlik yüzünden sessiz bir biçimde sadece varlığıyla iletişim kuran kahramanın bilinir ve yardıma muhtaç bir biçimde gösterilmesi mekânı kapalı hale getirir.

Ömer’in yaşamındaki idealleri hiçe sayan bu durum, içtenlik mekânının dışa açılımla ilgili bir sorunu da beraberinde getirmektedir. Ruhsal yalnızlığını ve ıssızlığını ortak yazgı sayarak gittiği bu mekânın başkaları tarafından sadece bir anlık şaşkınlık sonucu görülen unutulmuş bir yer özelliğinde olması ve yardımseverlik duyguları uyandıracak ya da acınacak kadar değer yitimine uğraması kahramanın Yukarı Sazan’ı ve Leylekoğlu kalesini kapalı /dar mekân olarak görmesini sağlar.

Başkışı Ömer’in yaşamının şekillenmesini belirleyen temel mekânlardan biri olan Öğretmen Okulu da kapalı/dar mekândır. Çocukluğunun yarım yamalak akılda kalan hatıralarıyla örülen ve arkadaşlarından uzaklaştırılarak gönderildiği uzak bir

vilayetin öğretmen okulundaki yılları Ömer için yalnız geçecek sıkıntılı günlerin başlangıcı niteliğindedir.

“Öğretmen okulunda, toprağımdan sökülmüş gibi oluyor ve hemen hemen çaresiz görünen bir yalnızlığa düşüyorum. Yeni arkadaşlarım bana ve eski arkadaşlarıma benzemeyen çocuklarıdır. Çoğunun aileleri vardır, kendilerine göre fikirleri, âdetleri, eğlenceleri vardır. Bahçenin bir köşesindeki kafeste bir kurt beslenmektedir. Biraz büyüyünce öldürülerek, okulun müzesine konacaktır. Kendimi okulda bu kurt gibi vahşi ve uzlaşmaz görüyorum. Kimse ile ne arkadaşlığım, ne düşmanlığım vardır.” (s.25)

Kimsesizliğin verdiği sıkıntıyı bu dönemlerde içine kapanıp kendine yönelerek yaşayan Ömer için arkadaşlarından uzaklaştığı Öğretmen Okulu alıılamayacak kadar dar bir mekânı sembolize eder. *“Kafeste bir kurt”* gibi *“vahşi ve uzlaşmaz”* bir yalnızlık içerisine düşen Ömer, kendisini çevresinden yalıtır. Onun geçmişindeki alıştığı durumların aksine burada ailesi kimliğine bürünen ve kendince fikirleri olan başka bir dünya vardır. Bu dünyanın içinde olamayacağına göre yaşamak zorunda olduğu bu mekân onun yalıtık bir kişilik olarak görünmesine neden olur.

2.1.18.5.2.2.Açık ve Geniş Mekânlar:

Mekân, sadece yaşanılacak/barınılacak bir fiziksel yapı değil aynı zamanda bireyin ideallerini ve içtenliğini dışa yansıtan bir özelliğın de merkezi konumundadır. Roman başkişisi Ömer’in yaşamın esrarengiz yönüyle ilinti kurduğu ve meçhul olarak gördüğü Yukarı Sazan köyü ve Leylekoğlu Kalesi onun içtenlik düşlerini dışa açımladığı mekânlar olur.

Kimsesizliğin verdiği bir *“aylak tavır”* ile askerliğin getirdiğı idealizmi bünyesinde toplayan başkişisi, aradığı gizemli mekânı Bozova’da bulur. Onu Bozova’ya bağlayan en önemli sebep bir yolculuk sırasında kendisine su ikram eden adını sormayı unuttuğı kimsesiz kızdır. Kendisinden bir parça bulduğı bu adsız küçük kızın yaşadığı mekân Ömer’in yaşamında bir dönüm noktası olur. Askerlik dönüşü, aynı yerde yani Bozova’da trenin mola verdiği sırada eski arkadaşlarından olan mühendis Murat Bey ile karşılaşp onun kalma teklifini kabul ettiğı anda ise mekân olgusu giderek genişler.

Kendisi gibi gizemli görünen Yukarı Sazan’ı görme isteğı Ömer’in bir mahkemede kan davası sanıklarını izlerken belirmiştir. Aşağı Sazan ve Yukarı Sazan

arasındaki kan davası ve Yukarı Sazan'ın dağın tepesinde kurulu, herkesten ve her şeyden uzak bir yer oluşu onun içindeki gizemli tarafı keşfetme arzusunu açığa çıkarır. Değişen mekân Ömer için yeni kimliğiyle tanışacağı bir ev niteliği taşır ve geçmişi ile yüzleşmesine imkân hazırlar. Bu noktada Ömer, “*yeni bir evin içinde düşler aracılığıyla bütünüyle bir geçmiş yaşar*” (Bachelard,1996:33). Zamandaki geriye dönüşlerle kurulan geçmiş ve şimdi arasındaki bağ kahramanın düşleriyle paralellik gösterir. Bir teftiş gezisine misafir olarak katılan Ömer bu sayede Yukarı Sazan'ı uzaktan da olsa göreceği için heyecanlıdır:

“Yol, pek fena değil. (...) Benim kendi hesabıma düşen acelem, ovanın sonunda bir bulut gibi görünmeye başlamış olan Yukarı Sazan eteklerine yetişmeden gecenin yaklaşmasıdır. Bu dağı uzaktan olsun görmeden geçersen acıyacağım. Gerçi dağ denen şeyin benim için artık hiç esrari kalmamıştır. Fakat Bozova’da bu Yukarı Sazan için dinlediğimiz şeyler, hele mahkemede gördüğüm küskün adam çehreleri bende garip bir merak uyandırmıştır. (...) Hatta bir aralık başımı alıp kendi kendime bu dağa doğru yürümek için bende yakıcı bir arzu uyanıyor.” (s.51)

Bir gizemli çekim ile Yukarı Sazan’a doğru gitmek isteyen kahramanın yaşamak ya da ulaşmak istediği bu mekân onun için açık/geniş mekân özelliği gösterir. Ömer’in içinde uyanan “*garip merak*” Yukarı Sazan köyünün yerleşik olduğu dağa ulaşmak düşüncesiyle birleşerek “*yakıcı bir arzu*”ya dönüşür. Ömer’in kendilik değerlerini kurguladığı mekân olma özelliğini gösteren Yukarı Sazan ve Leylekoğlu Kalesi onun için alabildiğine açık ve geniştir.

Mekân “*içerdelik ve dışardalık*” durumuna uygun olarak başkişinin içtenlik değerlerini barındıran sonsuz bir genişlik biçiminde tasvir edilir. Mekânın dışında iken ona hayran kalan ve bir cazibe merkezi gibi onu kendine çeken Yukarı Sazan, içine girildiği andan itibaren benimsenen bir yer olur.

Yukarı Sazan’da gizemli mekânlar, sadece Leylekoğlu kalesi ile sınırlı değildir. Ferhat’ın Marmarisli olan eşi ile birlikte yaşadıkları ev ve bu evin misafir odası onların böyle ücra bir dağ köyünde beklemediği bir özelliktedir:

“Kapısını anahtarla açtığı bir küçük misafir odası, tavana yakın kısımlarına soluk bir yeşil boya ile iki geniş zırh çekilmiş tertemiz duvarları, yerde çiçekli bir keçe, yastık örtülerinin kenarlarında dantelâları bile eksik bulunmayan yeşil örtülü bir sergi, (...), taş basması deniz, gemi ve deniz kızı resimleri...

Bu lüks, Leylekoğlu'nun kulesinden de fazla gözlerimizi kamaştırmıştır. Ferhat, bir peri sarayına girmiş gibi gözleri yusuvarlak ve çakmak çakmaktır.” (s.134)

Ferhat ve Marmarisli eşi Zeynep'in yaşadıkları ve sevgileriyle güzelleştirdikleri bu mekân, Yukarı Sazan'ın kendine biçtiği “kara talih” içerisindeki aydınlıklardan biridir. “Çiçekli bir keçe”, “trapez masa”, “biblolar”, “deniz, gemi ve deniz kızı resimleri” ile donatılmış misafir odası dağ köyü içerisinde yaşayan Ferhat ve eşinin aydınlık umutlarını simgelemektedir. Yine kendi toprağını benimseyen eski bir Mızıkâ Yüzbaşısı Ukkaş Efendi'nin kulesi de Yukarı Sazan'ın bilinmezliği içinde gizemli bir yapı olma özelliği gösterir.

Başkişi Ömer'i bir mıknatıs gibi kendine çeken bu mekân, onun içinde barındırdığı gizemlerin keşfi ile birlikte giderek daha da önemli bir hal alır. Yukarı Sazan ise başkişi Ömer'in orada bulunduğu süre içerisinde özellikle bahar ve yaz aylarında giderek genişleyen bir mekân olur:

“Artık her köşesini dolaşmaya başladığım köstebek yuvalarının arasında kadınlar sere serpe dolaşıyorlar, hatta türkü söylüyorlardı; kale dışına dağılan küçük çocuklar, güneşe karşı çıplak karınları üstünde sürüne sürüne kaya üzümlerinin böğürtlen iriliğindeki memelerini emmeye ve tekrar canlanmaya başlıyorlardı.” (s.228)

Doğanın canlanması ile yaşanan mekân da ayrı bir huzur içine bürünür. Bu huzur hem Ömer'in hem de Yukarı Sazan'ın davranışlarına yansır. Gizemli bir mekânın içindeki güzellikleri keşfeden Ömer'in kendi kimsesizliğini paylaştığı küçük çocuklarla birlikte yaşadığı Yukarı Sazan ve Leylekoğlu Kalesi, romanda kahramanların içtenlik düşlerini zafere dönüştürdükleri bir mekân olur.

2.1.18.6.Şahıs Kadrosu

2.1.18.6.1.Başkişi

Kan Davası romanının başkişisi Ömer, yaşamının büyük bir bölümünü askerde geçirmiş kimsesiz bir kişidir. İdealist bir kahraman olarak görünen Ömer, kimsesizliğin getirdiği sıkıntıları kendisine dert etmek yerine kimsesizliğini başkalarıyla birliktelikte gidermeye çalışır.

Başkişinin kişilik gelişimini etkileyen iki önemli etken vardır: kimsesiz geçirilmiş çocukluk dönemi ve askerlik. Romanın iç çerçevesinde başkişinin çocukluğu ve ailesi ile ilgili bilgiler, zihninden geçen muğlâk birer hatıra olarak aktarılır.

Kimsesiz bir çocukluğun getirdiği yaşam tarzıyla yatılı Öğretmen okulunda arkadaş çevresinden uzakta yaşayan Ömer, kendi içine kapanık bir dünya kurmuştur. Kişilik özellikleri bu dünyada belirginleşen başkişinin yaşam felsefesi, çocukluğunda hatırladığı askerlerin üzerindeki etkisi ile biçimlenir. Askerlikten sonra nereye gidip ne yapacağına karar veremeyen başkişi için yaşam, adını bilmediği ve kendisine bir tasta su içiren kimsesiz bir kız tanınması ile birlikte değişir. Yaşamını askerlikle sürdürmeyi kabullenmiş Ömer için askerlik dışında yapılacak bir iş yok gibidir. Kendi içindeki eksikliği unutturan bu yorucu yaşam biçimi sonlandığında karşısına çıkan “adsız kız” onun askerlik sonrası yaşamını biçimlendirmede önemli bir rol oynar:

“Askerliğim, son yıllardaki şeklinde, daha doğrusu her zamanki şeklinde, vakalarla dolu olarak daha bir zaman sürmüş olaydı, artık ne işe yarayacaklarını bilmediğim uzun bacaklarımı ve uzun kollarımı sallayarak böyle ağır ağır dolaşmaya ve düşünmeye mecbur kalmasaydım, belki bir zaman daha bunun farkında olmayacaktım... (...) Haydi Ömer, kabul et ki bütün bunlar o adını bilmediğin çocuk yüzündendir. Hatta bu gece, bu saatte burada bulunuşun bile niçin? Terhis kağıdını aldıktan sonra seni nereye götüreceğini bilmediğin bir trende, bir yarım uyku içinde bir türlü çözemediğin şey galiba bu yabancı tepenin yabancı ayı altında kendini açığa vuracak!” (s.76)

Kahramanın içindeki gizli yarayı açığa çıkaran bu olay, romanın da kurgusunu biçimlendirir. Kimsesizliğini ve yalnızlığını yıllarca unutan başkişi “adsız kız”ı tanıdığı anda bilinçaltında büyük bir uyanış gerçekleşir. Ömer bu “adsız kıza” duyduğu şefkat ve acıma hissinin oluşturduğu sevgiyle, ruhunda bir takım yoğunluklar hissederek bir içe dönüş eğilimi gösterir ve kendi kimsesizliği ile bu “adsız kız” arasında bir bağ kurar. Başkişi romanın genelindeki yapısı itibariyle esrarengiz bir kişilik özelliği sergiler. Bu esrarengiz kişilik onun çevreye bakışına ve ideallerine de yansır.

Ömrünün büyük bir bölümünü Anadolu’da özellikle de doğuda geçiren Ömer kendisini Anadolu insanına adanmış bir kişilik yapısına sahiptir. Başkişi, doğudaki insanın yüzündeki küskünlüğü anlayan, onu kendince haklı bulan ve onları hayata karşı takındıkları kırılgan tavırdan vazgeçirmek için çaba sarf eden idealist bir tiptir. Bu idealizm, onun askerliğiyle ilişkili olduğu kadar yaşam felsefesi ile de ilgilidir.

Çalığışu romanında başkişi Feride ile aynı paralelde bir “erginlenme” aşamasına giren Ömer de Bozova’da ve Yukarı Sazan’da kendini bütünleyecektir. Bu bütünlenme aşamasının ilk adımı, çocuk şefkati üzerine yönelmesi ile gerçekleşir. “Adsız çocuk” ile başlayan şefkat kıpırdanması, onun yerine koyduğu Yukarı Sazanlı kimsesiz şakiler ile noktalanır. Bu çocukların kimsesiz ve toplum tarafından dışlanmış olmaları başkişinin onlara karşı bakışını da etkiler. Kendi yaşamı ile özdeşim kurarak onları içten gelen bir duyuş ile anlayan Ömer, şakilere sahip çıkar ve onların öğretmenleri olma görevini üstlenir. Bu yönelme arzusu, Ömer’in kendi yazgısı ile hesaplaşmasının bir göstergesidir. Böylelikle Ömer kendi yalnızlığı ile öğretmenlik yapacağı çocukların yalnızlığını bütünleyerek tek başlıktan kurtulma çabası içine girecek ve kendi gerçekliği ile yüzleşecektir. Gasset “*İnsan kendisini yaşar bulunduğu anda, kendisini o çevre, ortam ya da dünya dediğimiz şeyle hesaplaşmak zorunda bulur*” (Gasset, 1999: 64) diyerek dış dünyada yalnızlaşma zorunluluğu ile baş başa kalan bireyin içten dışa yönelme edimini yansıtır. Ömer’in yalnız ve kimsesiz geçirdiği çocukluk dönemini anlamlandırarak tamamladığı bu durum, başkişinin Anadolu’daki erginlenmesinin ilk aşamasıdır.

Kimsesiz çocukları sahiplenme ile başlayan süreç, sorumluluk sahibi olma ve belli bir bilince ulaşma edimiyle sürer. Kahramanın askerlik süresince dış yaşamın gerçekliklerinden uzak kalmış olması onun sorumlu bir kişilik olmasına engel olmuştur.

Ömer’in erginlenmesini sağlayan bir diğer olgu ise idealizmdir. “*Ömer, insan iradesinden ve insanî duygulardan mahrum bir sosyal idealizmin fanteziden başka bir şey olmadığını, muvaffak olmuş bir dava adamı sıfatıyla, gösterir.*” (Emil, 1989: 34-35) Onun asker ruhunda var olan bu kavram, askerlik dışındaki yaşam alanına da taşınır. İdeal, insanlığa hizmettir. Fakat toplum tarafından hatta devlet tarafından unutulmuş Yukarı Sazan’a hizmet daha da büyük bir idealdir. “*Ruhun öznel dünyasında ideal, ruhun başka gerçeklikleri kadar yuvasındadır. Ama ruh düzeyinde ideal, yaşanmış deneyime dâhil olarak, içeriğinde bile doğrudan olumlu bir rol oynayabilir; oysa dış dünyadaki gerçeklik ve ideal arasındaki uçurum ancak idealin eksikliğiyle görünür hale gelir*”(Lukacs,2003:85) Ömer’in idealizminin Yukarı Sazan’ın gerçekliğindeki uçurumu ortadan kaldıracak kadar etkin bir güç olarak karşımıza çıkması kararlı bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

2.1.18.6.2.Norm Karakterler

Kan Davası romanında başkişi Ömer'in eksiklerini tamamlayarak romanın gelişimine katkı sağlayan norm karakterler “adsız çocuk”, Murat Bey, Müslim, Fettah ve Osman’dır.

Aile sevgisinden mahrum bir çocukluk dönemi geçiren başkişi Ömer'in kimsesizliğini ona hatırlatan ve içindeki çocukla özdeşim kurmasını sağlayan “adsız çocuk” onun yaşamında büyük bir dönüm noktası olur. Ömer, Bir şeker bayramı günü Bozova'dan geçen trenin arıza yapıp mola vermesiyle karşılaştığı küçük kızı ilk gördüğü an'ı şu şekilde anlatır:

“Kalasların dibinde bir pıtırta işitiyorum; başımı çevirince dört, beş yaşlarında, sarışın bir kız çocuğun karşıdan beni seyrettiğinin farkına varıyorum. Arkasında, kollarından biri kopmuş, paramparça bir entariden başka şey yoktur. Benimle göz göze gelince utanıyor (...) Sonra istasyonun yanındaki çeşmeye doğru yürüyor ve kayboluyor. Fakat az sonra tekrar geliyor, elinde bir su tası vardır; kopuk zinciri çeşmenin ucunda sallanan tas, o kadar dolu ki dökmek için gayet yavaş yürüyor ve dikkatten dilini çıkartıyor, gözlerini şaşılatıyor. Bu su, benim içindir. Küçük bir tereddüitten sonra anlaşılır anlaşılmas bir sesle: “Sana ben su getirdim!” diyor” (s.15)

Başkişinin yaşamına beklenmedik bir anda teklifsizce giren bu küçük kız onun içindeki unutulmuş bir yarayı açmaktadır. Kimsesiz bir çocukluk dönemi geçiren başkişinin, kimsesiz olduğunu öğrendiği bu kız çocuğuna ilgisi daha da artar. Kendi çocukluğunu ve yalnızlığını bulduğu bu çocuk, onun içindeki yaşanmamış hayatın hatıralarını canlandırır. “Adsız kız”, Ömer'in askerlik yıllarında savaşlar ve olaylar arasında unuttuğu çocukluk dönemini ve yalnızlığını hatırlatan simge olarak norm karakterler grubunda yer alır.

Ömer'in Bozova'da karşılaştığı mühendis Murat Bey ise ondaki idealizmi gün ışığına çıkaran norm karakterdir. Aynı zamanda Ömer'in askerlik yıllarında onun kendi kabuğundan çıkmasını sağlayan dost canlısı bir insandır. Ömer'in içine gömüldüğü yalnız hayatı iyi bilen ve onu anlayarak ideallerini paylaşan Murat Bey, askerlik dönüşü hayata tutunmasında büyük bir rol oynar.

Murat Bey, Bozova'da Nafia mühendisliği yapmaktadır. Ömer, onunla tanışmasını şu şekilde anlatır:

“Çok heyecanlı, uyanık, sözünü sakınmaz, biraz da delişmen bir insan olduğu için Deli Murat derler. (...) Diyebilirim ki o, hayatımda, insan sıcaklığı denen şeyi bana duyurmuş, vahşi kabuğumu delmeye muvaffak olmuş tek adamdır. Dünyada hiç kimseye onun kadar açılıp saçılmış olduğumu hatırlamam.” (s.30)

Başkişinin iç dünyasıyla dış dünya arasındaki en önemli bağ olarak görülen Murat Bey, onun ideallerini destekleme noktasında da önemli bir konumdadır. Ömer gibi idealist ve yenilik taraftarı olan Murat Bey, Ömer’in Yukarı Sazan’daki mücadelesinde sürekli destek olur. Yukarı Sazan’a ilk gittiği anda onu yalnız bırakmaz ve ona maddi-manevi destek sağlamayı ihmal etmez.

Murat Bey’in romandaki en önemli rolü başkişinin yaşamda ne yapacağını bilmeden sürüklendiği anda ona destek vermesidir. Onun düşüncelerini ve yaşamını daha önce iyi bilen bu adam, Ömer’in içinde taşıdığı ideallere ulaşma hedefinde sürekli yanında yer alır.

Ömer’in yaşama tutunma noktasında karşısına çıkan bir diğer karakter ise Müslim’dir. Aşağı Sazan’da bir kaptıkaçtı soygunu yapan küçük şakilerin elebaşı olan Müslim on beş yaşındadır. Ömer’in ilk andan itibaren yakınlık duyduğu bu çocuk da Ömer’e karşı bir itaat ve sevgi ile bağlanır. Yukarı Sazan’a öğrenci olarak gitme kararından sonra Müslim, Ömer’in adeta sağ kolu vazifesini görür. Annesi babası ölmüş ya da onları terk etmiş çocukların elbaşı olmak ve onların sorumluluğunu taşımak Müslim’i daha da önemli bir konuma getirir. Özellikle Müslim’in kaptıkaçtı soygunu sırasında sorgulanırken Belediye reisinin, mebusun sorusuna istinaden sorduğu “- on beşinde bu haltları yerse, yirmi yaşına geldiği zaman ne yapacak?” sorusuna Müslim’in “-Askerliğimi” şeklinde verdiği cevabı onun yaşama bakışını belirlemek açısından önem taşır.

Ömer’in yaşamındaki büyük eksikliklerden biri de kadın sevgisidir. Askerlik dönemi ve öncesinde sürekli yalnızlığa alıştığı için ruhunda ya da genel anlamda hayatında bir kadına yer yok gibidir. Kendisini sürekli olarak göreve adayan Ömer’in bu eksikliğini giderecek olan Esmâ Güneyli, Aşağı Sazan köyünde öğretmendir.

“Resim meraklısı kızın defterime dalmış çehresini belli etmeden, yine öyle hırsızlamadan seyretmiş ve epeyce şeyler görmüşümdür. Bu küçük kız, ilk önce zannetmiş olduğum kadar küçük kız değildir; epeyce yaşını almıştır; alnunda ve yanaklarında ince ince çizgiler belirmiştir. Çirkin de değildir; ona kaybettiren daha

ziyade gösterişsizliğidir. (...) Bu çehrenin aile hayatına alışık, sakin ruhlu bir erkeği uzun yıllar oyalayıp gideceğine inanır gibi oluyorum.” (s.87)

Ömer’in bir anlık zaaf olarak nitelediği bu sahne onun içinde eksik kalmış bir tarafı ele verir. Kadınlardan uzak kalmış bir dönemin ardından girdiği çevrelerde bu eksikliği hisseden başkışı kendisine âşık olan Esma ile mutlu olunabileceğini söylerken ona karşı ilgisiz olmadığını gösterir. Bu iki karakteri bütünleyen en önemli unsur ise Ömer’in küçüklüğünden beri güzel resim yapması ve Esma’nın da bir resim öğretmeni olmasıdır. Ömer’in Bozova’daki kan davası mahkemesini izlerken çizdiği insan suretlerini görüp beğenen Esma’da bu andan itibaren Ömer’e doğru bir yönelme başlar. Bu yönelim ve yaklaşma, Ömer’in ideallerini ve insanlığını gören Esma için bir aşk haline dönüşür. Anlatıdaki entrik kurgu içine gizlenen bu aşk ilişkisi Ömer’in anlattığı bölüm dışında hâkim-anlatıcının devreye girdiği anda Murat Bey tarafından ifşa edilir.

2.1.18.6.3.Kart Karakterler

Kan Davası romanında başkışı Ömer’in yaşam alanı içerisinde gördüğümüz ve roman boyunca aynı değerleri koruyan birçok kart karakter vardır. Bunların başında ise Murat Bey ile Bozova’da aynı evi paylaşan Ferhat gelmektedir. Ziraat mühendisi olarak Bozova’da görev yapan Ferhat, saf ve temiz bir kişilik yapısına sahiptir. Güzel ud çalan Ferhat, Murat Bey’in deyimi ile her zaman âşık olmaya müsait bir yapıya sahiptir. Ferhat, Murat Bey’in emir eri gibidir aynı zamanda. Onun her istediğini yapar, kahrını çeker, onunla birlikte hareket eder. Ömer ile tanışmasından sonra Murat Bey’e karşı beslediği hisleri ona karşı da duyar. Sağlığı ve duyarlı kişilik yapısıyla romanın içinde yer alan Ferhat romanın sonuna kadar aynı çizgide görünür.

Yukarı Sazan köyünde zenginliğiyle köylü üzerinde tahakküm kurmuş olan Hacı Rüstem de kart karakterdir. Kişiler düzleminde karşı değerler grubunda yer alan Hacı Rüstem menfaatçi ve yobaz bir kişilik olarak dikkati çeker. Yukarı Sazan’a Ömer ile birlikte gelen şakilerden hoşnutsuz olmakla birlikte, onun asıl hoşnutsuzluğu, Yukarı Sazan’a okumuş bir öğretmenin gelişidir. Hacı Rüstem’in Ömer’e “ne etmeye geldin burada?” sorusunun altında da bu gerçek yatar. Ömer ise onun saf bir köylü olmadığını bilincindedir. Karşısındaki kişinin değer yargılarını sezen Ömer onun hakkında şu tespitleri yapar:

“İçimden “Sen, köylü adam değilsin... Ben, seni her zaman bir yerlerde gördüm... Camide ellerini kürsüye vura vura vaaz ederken mi? Kasaba belediyeleri önünde propaganda nutukları verirken mi? Pazar meydanlarında değneğinin kaka kaka oradan oraya alım satım yaparken mi? Senin bir şeyler olduğunu biliyorum. Fakat ne?” demek geliyor, amma demiyorum, diyemem.” (s.117-118)

Hacı Rüstem’in menfaatleri uğruna yaşayan bir adam olduğu Ömer’in tespitlerinden anlaşılmaktadır. Onun yozlaşmış bir düzeni kurmak için çaba harcayan bir insan prototipi olarak gösterilmesi bu yüzdendir.

Romandaki çatışma unsurunu oluşturan kan davasının sona ermesini ve iki köy arasındaki buzların erimesini sağlayan Fettah ile Osman, aynı cephede düşmana karşı beraberce savaşmış düşman köylerin insanlarıdır. Anadolu insanının mertliğini ve dürüstlüğüne simgeleyen bu iki karakterden Aşağı Sazanlı Osman ile Yukarı Sazanlı Fettah’ı başkişi Ömer’e bağlayan nokta ise askerliktir.

Osman ile Fettah’ın ortak duruşları ve Ömer’e karşı yakınlıkları askerliğin getirdiği sorumluluk ve bilinçten kaynaklanır. Osman ile Fettah’ın kişilikleri Anadolu insanının askere bakışını da özetler. Onların içinde barındırdıkları cesur yürekleri ve temiz duygularının “kan davası” altında olumsuzlandığını fark eden Ömer, yaşam biçimlerini anlar ve anladıkları tarzda bir barışma ortamı sağlar. Romanda aynı zamanda iki köyün simgesi konumundaki Osman ve Fettah, Aşağı Sazan’daki sel baskınına karşı tıpkı düşmana karşı aynı cephede savaşmışları gibi savaşmışlar ve yan yana ölürlür. Bu ölüm, iki köy arasındaki barışı sağlayan değer olur.

Yukarı Sazan köyünün muhtarı ve köyün kadınlarından Döne Aba da kart karakterler grubunda yer alır. Yanık yüzlü muhtar başlangıçta köye şakileri getiren Ömer’e dargın bir tavır sergilese de onun aslında idealist ve yardımsever birisi olduğunu görünce destek verir. Aile reisi konumundaki Döne Aba ise hayata karşı mücadeleci ve cesur Anadolu kadını temsil eder. Köye sonradan gelip yerleşen Ukkaş Efendi de kart karakterler grubunda yer alır. Ukkaş Efendi, Sultan Hamit zamanında Mızıkacı Yüzbaşılığı yapmış emekli olunca da baba topraklarına dönmüştür. Onun da maddi sıkıntısı yoktur. Kızı Ayşe ile birlikte Yukarı Sazan köyünde lüks ve modern denebilecek bir yaşam sürmektedir.

2.1.18.6.4.Fon Karakterler

Kan Davası romanında başkişi Ömer'in macerasını bütünleyen figüratif konumda birçok karakter bulunmaktadır. Romanın ilk sahnesinde Ömer'in Yukarı Sazan'daki salgın hastalık için yardım istemeye gittiği Toygar kasabası doktoru ve kapısında bekleyen Ahmet adlı bir köylü bunların başında gelmektedir.

Ömer'in Bozova istasyonunda gördüğü asker ve eşi, Ömer'in askerde yaralanıp hastanede yattığı zamanki doktorlar ve yaralı askerler de fon karakterlerdir. Ömer'in çocukluk yıllarından hayal olarak aklında kalan anne ve babası, yatılı okuldaki öğretmen ve arkadaşları da romanın ilk bölümünde karşımıza çıkan deKORAtif kişilerdir.

Ömer'in Bozova'ya gelişinden sonraki süreçte karşılaştığı; Murat Bey'in ev sahibi olan İhtiyar Kadın, gazinoda çalışan kadın ve garson, Bozova mahkemesinde tanıdığı Hâkim, Aşağı Sazan Köyü başmuallimi ve sanıklar ile bu sanıkların yakınları; Murat Bey'in odasında tanıştığı emniyet Amiri, Sıhhat Müdürü, Maarif müdürü; Aşağı Sazan köyünde tanıştıkları Bozova Mebusu, Nahiye Müdürü, Belediye Reisi, jandarmalar, orman bekçisi, Veli Çavuş ilk bölümde karşımıza çıkan fon karakterlerdir.

Romanın kurgusunda önemli bir yere sahip olan küçük şakilerden Çürük Ali, Kadir, Çöme, Şahin, Zübeyir, Kamber ve Çöme'nin Ninesi Leylekoğlu mektebinde yaşadıkları sırada karşımıza çıkarlar. Ömer'in Yukarı Sazan'da tanıdığı Dursun, Fettah'ın karısı Zeynep ve çocukları, Ukkaş Efendi'nin kızı Ayşe, Aşağı Sazan'daki Ebe Zehra Hanım, gebe kadın ve kocası, katırcılar ile son bölümde Murat Bey ve Doktor ile birlikte Ömer'i ziyarete gelen gazeteciler ve sporcular, köye yeni atanan ebe romanı bütünleyen diğer fon karakterlerdir.

2.1.18.7. İzleksenel Kurgu

Kan Davası romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Ömer Murat Bey Müslim Osman-Fettah Ferhat Ukkaş Efendi- Döne Aba	Hacı Rüstem Ebe Zehra Hanım
Kavramlar Düzeyinde	Kendini Gerçekleştirme Yalnızlık Kaçış Çocuk sevgisi Vatan sevgisi Milli Mücadele	Kurban edilme/ (...) için ölmek Kan Davası Yozlaşma Çıkar Sosyal Adaletsizlik Hırsızlık Cehalet
Simgeler Düzeyinde	Adsız Kız Yukarı Sazan/Ay ili Leylekoğlu Kalesi Resim	Kurt adam Aşağı Sazan/şehir Tüfek

2.1.18.7.1.Arayış ve Kendini Gerçekleştirme:

Kan Davası romanında kendini gerçekleştirme izleği başkışı Ömer’in yaşamında “arayış” ve “yer edinme” eylemleri ile birlikte kurgulanır. Yalnız ve kimsesiz bir yaşam içerisinde kendini gerçekleştirme çabası içerisindeki Ömer, askerlik sonrası ne yapacağını bilmeden çıktığı yolculukta yaşam çizgisine beklenmedik bir biçimde yön belirler. Yaşam karşısında yalnızlığını her zaman hatırlamak zorunda kalan başkışı Ömer’in “tek başınalığı” bireysel bir tutunma ve kendilik değerlerini oluşturma kaygısı biçiminde görülür. Kierkegaard’ın deyişiyle “*kaygı insan için bir eksiklik değildir, tam tersine insanı kökenine yakınlaştıran*” (Kierkegaard, 2003: 66) bir duygudur. Ömer’in kendiliğini arayış sürecinde duyumsadığı kaygı, onun yaşam felsefesini kendini gerçekleştirme çabası ile bağdaştırır.

Kan Davası romanında idealist asker-öğretmen tipi olarak çizilen Ömer, sadece romana adını veren iki köy arasındaki kan davasını çözmek için çaba harcadığından dolayı kendini gerçekleştirme çabası içerisinde değildir. Kendini gerçekleştirme ve arayış, onun kişilik yapısını oluşturan temel öğelerdir; çocukluk yıllarından itibaren askerlik ve yatılı mekteplerindeki yalnızlık psikolojisiyle şekillenen kendi yaşam felsefesi bu noktada toplanır.

Ömer’in kendini gerçekleştirme çabası, romanın başındaki Yukarı Sazan’ın salgın hastalığı için Toygar kasabasındaki doktoru getirmeye gittiği andan itibaren

sezilir. Bir eli yaralı olan doktora diğer elinin sağlam olduğunu ve onunla yaralı elini tedavi etmesini önerdiği anda Ömer’in Atatürk’ten alıntı yaptığı satırlar bu idealizmi zirveye taşımaktadır:

“- Bizim mekteplerde, duvara asılmış bir yazı vardır... (...)Kısacası şu: “Her ümidi kaybetmiş olabilirsiniz... Bütün dünya seni terk etmiş, sana düşman kesilmiş olabilir. O şartlar içinde dahi vazifen ümitsizliğe düşmemektir. Muhtaç olduğun kudret damarlarındaki kandanadır.” Güzel söz! Büyük bir insanın sözü... Ümit kesmemek lâzım küçük doktor...” (s.8)

Ömer’in Kendini gerçekleştirme çabası karşısında toplumdaki yozlaşan değer ve kişiler olumsuzlanarak verilir. Milli mücadeleden yeni çıkmış bir toplumun içinde bulunduğu ümitsiz durum, başkışı için akıl almaz bir olaydır. Bu nedenle onun asker bilinci ile baktığı yaşam tarzının içinde pasifliğe yer yoktur. O, sürekli dinamik olan bir yaşam tarzı içinde etkin olmayı ister. Başkışının yaşamını biçimlendiren Yukarı Sazan ve “küçük şakilere” öğretmenlik yapma isteği de bunun bir neticesi olarak yansır.

Ömer’in askerlik anlayışını ve hayata karşı duruşunu belirleyen dinamik süreç kendi ibareleriyle şu şekilde verilir:

“Neyim ben? Bütün ömründe askerlikten başka bir şey yapmamış olmakla beraber asker de olmadığımı kabul etmek lazımdır. Askerlik bir nizam mesleğidir. (...) Garnizonlarda, manevra meydanlarında, pırıl pırıl üniformalarla kurusıkı fişekler atarak bekleyecek bir ordunun bana camekânlardaki oyuncak askerler, oyuncak arabalar ve toplardan fazla söyleyeceği bir şey olmadığını açıkça kabul etmem lazımdır.” (s.28)

Yaşamını yalnızca askerlik mesleği ile bağdaştıran Ömer, askerlik sonrası düştüğü bunalımlı dönemde büyük bir arayış süreci içerisine girer. Kendiliğini sorgulayan ve yaşam karşısında nerede olduğunu belirlemek isteyen başkışı, “her soruşturma bir arayıştır” (Çüçen, 1997: 24) anlayışından hareketle kendinse “neyim ben?” sorusunu sorar. Dünya üzerindeki “ne”liğini sorgulayan ve kendisine “yer edinme” çabası içerisinde bulunan başkışı Ömer, arayışını idealize ettiği yaşam felsefesine uygun olarak “öğretmenlik” ile birleştirir.

Başkışı, içindeki dinamik yapıyı sürekli dışa doğru kanalize ederek insanlığa faydalı olmayı hedefler. Ömer, insan olmanın idealist olmak yolundan geçtiğinin farkındadır.

Ömer'in içindeki kendini gerçekleştirme çabasının özünde vatan sevgisi ve bilinci yatmaktadır. *“Her büyük idealist, insanlık amacına ancak vatan yolundan gitmiş; hakikati soyut idealde ve kör gerçeklikte değil, ideal ile gerçekliğin, insaniyetle vatanın birliğinde bulmuştur.”* (Ülken 1998: 86) Vatanın bütünlüğü ve insaniyet gibi kutsal amaçlara hizmet için var olan kahraman, Yukarı Sazan'da da bu bilinci halkın üzerinde uyandırma başarısını gösterir. Onun köylüler ve diğer insanlar üzerindeki etkisi büyük ölçüde askerliğinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanında soğukkanlı, asla ümitsizliğe düşmeyen ve mücadeleci kişilik özellikleriyle; konuşmaktan çok susmak ve anlamak ile karşısındaki insanları kendisine bağlayan bir yapıya sahip olması onun dışa yansıyan içtenliğinin bir göstergesidir. Zira susmak bir tür iletişimdir. İnsan susunca kendine döner, gördüklerini/algıladıklarını çözmeye, içselleştirmeye çalışır. Ömer'in idealizminin altında yatan anlayış, onun bilinçaltındaki kimsesizlik olgusunun hayat karşısında bir ezikliğe dönüşmesinden kaynaklanır. Kimsesiz geçirilmiş bir dönemin burukluğu ve doğuda yapılan askerlik döneminde gördüğü sefalet, Anadolu insanı ile onun arasında bir “duygudaşlık” oluşturmuştur. Bu duygudaşlık, onlara yardım etme ya da onlarla olma eyleminin tetikleyicisidir.

2.1.18.7.2.Kurban Etme-Edilme/ (...) İçin Ölmek:

Anlatının temelini oluşturan “kan davası”, toplumsal baskı biçiminde bireyleri kendi istemleri dışında hareket etmeye yönlendiren bir olgu olarak işlenir. İnsanlığın ortak yazgısında yerini alan inanç gereği “kurban etme/edilme” ritüelinin biçim değiştirerek intikam ve şiddete dönüşmesi “kan davası”nı ortaya çıkarır. Bireylerin yaşadığı toplumla birlikte varoluşu kurban ritüelini de beraberinde taşır. Zira Alvarez'in *“özgeci intihar”* olarak adlandırdığı bu tutumda *“birey kendini tümüyle bir topluluğa adayınca, topluluğun amacı ve kendisiyle özdeşleşince ortaya çıkar. Kabile, din veya topluluk her üyenin onun ilkeleri uğruna kendini kolayca kurban edebileceği ‘kitlel bir bağlılık’ içindedir”* (Alvarez, 1992: 84-85) Bu bağlamda bireylerin toplumdaki yaşayış biçimlerini düzenleyen törelerin olumsuz yanlarını eleştirel olarak ele alan romanda, kan davası olgusu, *“bütünlüğün ayrılığı”* biçiminde irdelenerek çözüme kavuşturulur.

Romanda olumsuzlanan ve karşı değerler gurubunda yer alan kan davası, Anadolu insanının yarısı haline gelen fakat insani duygularla tedavi edilen bir hastalık

biçiminde sunulur. “1935- 40’lı yılların Cumhuriyet Türkiye’sindeki insanımızın karşılaştığı en önemli problem; asırların kronikleştirdiği cehalettir. Yani insanımız bilinç yitimine uğramış, dolayısıyla değer anlayışları yozlaşmış ve içgüdülerini, hırslarını, kinlerini kendilerine ehber edinmiş bir toplum olmanın sancılarını yaşamaktadır.” (Korkmaz, 1997: 54) Anadolu insanının ortak yazgısı gibi görünen sorunların sefalet ile birleştiği anda olayların kine dönüşerek patlak vermesi, Ömer’in yabacı olmadığı bir olgudur. Bu nedenle Aşağı Sazan ile Yukarı Sazan arasındaki kan davası sorununu duyduğu anda yadırgamaz:

“Karar okunmaya başlanınca ilk satırlardan bir kan davası olduğunu sanıyorum. Adamın Yukarı Sazan dediği köy ile Aşağı Sazan adlı komşu bir köy arasında, birçok ölü ve yaralılarla, âdeta bir meydan muharebesine benzemiş olan bir çarpışma...” (s.44-45)

Başıkişi Ömer, Yukarı Sazan’a gittiği zaman bu kan davasının durmaksızın sürdüğü ve ileride büyük bir patlak vermesinin kaçınılmaz olduğu gerçeğinin bilincine varır. İçindeki idealizm ateşi ile birlikte bu olayı dindirme kararı ise bu gerçekle yüzleştiği zaman belirir. Kan davasının nedenlerinden çok sonuçlarının felaket getirdiği gerçeğinin bilincinde olan Ömer saf bir uzlaşmacı tavır sergileyerek olayları çözme yoluna gitmek yerine etkin bir kimlikle olaylar üzerinde belirleyici ve idealist bir rol oynama gereksinimi duyar.

Kan davasının sıradan insanları bir anlık “kurt adamlara” dönüştüren öyküsü, Yukarı Sazan’da, Fettah tarafından Ömer’e anlatılır. Birbirini takip eden vakaların “korkunç ve acıklı bir roman” biçiminde yaşanmasına sebep olan kan davası, Yukarı Sazanlıları “kurt adamlara” dönüştürür. Bireyin içsel gizlerini barındıran bu dönüşüm, sadece Yukarı Sazan’ın değil tüm Sazan’ın ortak yazgısıdır. Varoluş amaçlarından uzaklaşan ve kendi dünyalarında unutulmuş olan Sazanlılar’ın birbirlerine armağan edecekleri yegâne şey kendileridir. Çünkü “bir insanın başka bir insana sunabileceği en büyük armağan kendi yaşamıdır. ‘Bir başkası için ölmek’ başlıca etik davranıştır.” (Baumann, 2000: 262) bu nedenle Yukarı Sazan halkının her biri -bir intikam ateşi ile her birinde ayrı bir âlem oluşturmaya rağmen- özellikle on üç yaşındaki oğlunu kaybeden destan kahramanı konumundaki “kurt adam”la bütünleşir:

“Yukarı Sazan ailelerinin hepsi ister istemez bu davayı tutmuşlar, bu kargaşada kendileri onlardan fazla yıkılmışlardır. Fakat her birinin ayrı âlemi, bir ayrı bedbahtlığı Karabaltalılar’ın en ihtiyarında bir mihrap gibi toplanıp biriktiği için

destanın asıl kahramanı odur. Böylece bütün Yukarı Sazan, kör gözleriyle dört ayak toprakta sürünen, Aşağı Sazan çayından her gece kendini çağırdığını işittiği kıza, samanlığın ateşleri içinden: “On üç yaşındaki çocuğumu olsun kurtarın!” diye haykırdığını işittiği adama kurt gibi uluyarak cevap veren kurt adamı, kendi ateşiyle bir intikam meşalesi tutuşturmuş, bayrak gibi önüne katmıştır.” (s.167)

“Kurt adam”, romanın temelinde yatan kan davası sorunun simgesel boyuttaki görünümüdür. Başlangıcı belli olmayan bir davaya kurban edilen/ verilen çocukların intikam meşalesini nesillerden nesillere taşıması yazısız bir akit biçiminde gerçeğe dönüştürülür. Çünkü; “ ‘Öl ya da öldür’ sendromundan kaynaklanan korku, şiddeti ilk saldıran taraf olarak ‘bekleme’ eğilimi, yalnızca psikolojik yollarla açıklanmaz.” (Girard 2003: 225) Toplumsal baskının bireylere bulaşması ile varolunan topluma karşı görev bilinci ile hareket etmeyi gerektirir.

Ömer’in kan davasının tehlikeli bir boyutta bir intikam biçiminde büyüdüğünü fark etmesi, olayların akışını değiştirir. O, özellikle iki köy için simgeleştirdiği Osman ve Fettah’ın içindeki insanlık ateşi ve vatan sevgisini birleştirmek için çabalar. Onların aynı cephede düşmana karşı savaştıklarını öğrendiği anda, Osman’ın bir anlık öfke ile Fettah’ı “niye o gece öldürmedim” dedikten sonra, birdenbire Ömer’in “harp çıksa yapar mıydın?” sorusuna verdiği “Yok subayım, yapamam!” cevabı dikkat çekicidir. Böylelikle kan davasının içsel boyuttaki anlamsızlığı karşısında vatan sevgisinin birleştirici unsur olduğu gerçeği ortaya çıkar.

2.1.18.7.3.Sosyal Adaletsizlik

Kan Davası romanında Anadolu halkının içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar köy ve köylünün yaşadığı bunalımlarla birlikte ele alınır. Ekonomik şartların baskısı altında ezilen ve kendini ifade edemeyen Anadolu insanının kaderci tutumu ve içedönük yaşantısı ile birlikte yaşama karşı kırılgan tavırları özellikle irdelenir. Yoksulluk, Anadolu halkının yalnızca geçim derdi ve yarını çıkarma kaygısı olarak değil, arka planda belini büken, hayallerini öteleyen bir olgudur. Yaşam karşısındaki duruşlarını ekonomik güç ile doğru orantılı gören bireyler, maddi güçten yoksun oldukları için toplumda oluşan haksızlıklar karşısında da sessiz kalırlar.

“-Yukarı Sazan, Yukarı Sazanlılar! Onlara, vergi tahsildarlarından başkalarının da turmanabilecekleri yolları olanlara asırlardan beri yardım diye, ışık diye

götürdüğümüz şey sadece edebiyattır, nutuktur: “Var mı sizin gibi özü, sözü doğru insanlar bu dünyada?... (...) Yukarı Sazanlılar bir deniz ortasında birtakım adalar grubudur Ömer... Temelleri, maddeleri bir, fakat her biri bu dağda gördüğümüz gibi yan yana, üst üste, tabaka tabaka tarih kalıntılarıyla her biri kendi kaderi için gömülmüş yapayalnız, apayrı dünyacıklar...” (s.162-163)

“Deniz ortasında takım adalar grubu” olarak görülen ve yalnızca vergi zamanlarında akıllara gelen bu köy(ler), kendi kaderi içinde yaşamaya mahkumdur..

Sosyal adaletsizliğin temelinde yatan sorun ise yozlaşmadır. Romanın konusunu oluşturan kan davası ile birlikte yozlaşan değer yargıları ve devlet kurumları da eleştirilir. Yozlaşma, romanda hem bireysel hem de kurumsal anlamda irdelenir. Bireysel anlamda özellikle Yukarı Sazan köyündeki Hacı Rüstem’in şahsında ortaya çıkar. Hacı Rüstem’in Ömer’e ilk geldiği “Ne etmeye geldin burada?” sorusunun altındaki memnuniyetsizlik, kendi hükümdarlığının yıkılacak olmasındandır.

Yukarı Sazan’a devletin bir yetkilisinin gelişiyile, derebeyliği/ağalığı son bulacak olan Hacı Rüstem bu durumdan rahatsızdır. Kokain işleri ve kaçakçılık ile de uğraşan Hacı Rüstem, aynı zamanda köylünün düştüğü sıkıntılı durumdan faydalanmayı düşünen çıkarıcı biridir. “Çıkarları sayesinde işleyişin çarkları olarak işlev gören” (Adorno, 2004: 60) Hacı Rüstem ve onun gibi düşünen insanlar romanda yozlaşmanın kurumsal boyuttan bireysel boyuta indirgendiğini gösteren kişiler olarak karşımıza çıkarlar.

Yozlaşmanın kurumsal boyutu, Yukarı Sazan’ın yıllarca ihmal edildiğini anlatan bölümlerde göze çarpar. Özellikle eleştirel bir tutumla anlatılan Yukarı Sazan ve halkı, devletin unuttuğu küskün insanlardır. Yüzyıllar boyunca Anadolu’nun ihmal edilmiş dağ köylerinden biri olan Yukarı Sazan’a uzanamayan devlet eli, onları kendi başlarına bırakmıştır. Bu bırakılmışlığın verdiği acıyı Ömer’e sitemli sözlerle anlatan Fettah, Muhtar, Döne Aba yine de devletlerine bağlıdır.

Yukarı Sazan’ın kaderine terk edildiği gerçeği, hem Ömer hem de Murat Bey tarafından bilinirken, devlet yetkililerinin boş vaatleri de eleştirilir:

“Füze içinde aya gitmek, diyor, fakat burnumuzun dibindeki bu zavallı dağı ondan daha iyi tanıyor muyuz? Hayır Ömer. Bütün gece onun için konuşulan horozca lakırdıları işittik. Yıldızlardan ara sıra gök taşları dökülüyor ya dünyamıza. Bu dağ üzerine bildiklerimiz o döküntüler üzerine bildiklerimizden farklı değil...” (s.91)

Ülkenin içinde bulunduğu durum “*zavallı dağ*” ibaresi ile açılır. Anadolu insanının “vatansever” tutumu değişmez ve temel özelliğidir. Bununla birlikte kendisini burada unutan daha doğrusu sadece vergi alacağı zaman hatırlayan devlete karşı sitem yüklüdür.

Yukarı Sazan ile ilgili bilinmeyen gerçekler, devletin resmi kurumlarındaki yozlaşmanın da göstergesi niteliğini taşır. Bu dağ köyüne karşı olan ilgisizlik sadece gözden uzak gönülden de ırak politikasının değil; aynı zamanda kurumlardaki yetkililerin de sistem içindeki bozukluklarının göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Devletin sadece vergi zamanlarında aklına gelen başka zamanlarda arayıp sormadığı bu mekânın kimsesizliği insanların yüzündeki küskünlük ve unutulmuş/terkedilmiş olmanın da ötesindedir. Yıllarca dertlerine karşılık nutuklar dinleyen, boş sözlerle aldatılan köylünün sıradanlaşmış günlük yaşam uğraşı dışındaki kendi kaderlerini yansıtan yaşam biçimleri Murat Bey’in şu sitemli sözleri ile sunulur:

“Var mı sizin gibi özü, sözü doğru insanlar bu dünyada?... Akıl sizde, namus, merhamet, temizlik, güzellik sizde... Lakin neden öyle bazıları afacanlık ederler; birbirlerinin toprağını, karısını, neyini kapmaya, durup dururken hayatına kıymaya kalkarlar? Neden bazılarınız tembellik edip fakir kalırsınız; pislikten, mikroptan korkmaz, takımınızla ölürsünüz; bereket dolu topraklarınızı işlemezsiniz, ateş diye yakıp ormanlarımızın kökünü kurutursunuz? Vergileri saklar? Kaçakçılık yaparsınız? Neden pensiline inanmaz, kendinizi afsunculara okutursunuz? Bunlar, sinek gibi ufak şeyler amma ne de olsa mide bulandırır...” (s.162)

Halkın içinde bulunduğu durumu anlamakla birlikte kendi yazgılarına boyun eğmeleri ve içinde yozlaşan değerleri barındırmaları da yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi eleştirilir. Yozlaşmanın bireysel boyutunun toplumun her kesimini etkilediği ve bu etkinin dışı olumsuz yansıdığı görülür. Yukarı Sazan’da yaşayanların içinden çıkan her türlü olumsuzluk zaten unutulmak üzere olan köyü, bilinçli bir terk edilmeye yönlendirir.

2.1.18.7.4.Yalnızlık- Kaçış:

Anlatıda başkişi Ömer’in çocukluk yıllarından itibaren bir yalnızlık ve kaçış içerisinde olduğu görülür. Anne ve babasını hatırlamayan ve yatılı okullarda yetişen Ömer, kendi yaşamını kimseye muhtaç olmadan kurmanın peşindedir. Kendibaşına yaşamak zorunda oluşu ise onu bilinçli bir yalnızlık ve kaçış psikolojisi içerisine sokar:

“Öğretmen okulunda, toprağımdan sökülmüş gibi oluyor ve hemen hemen çaresiz görünen bir yalnızlığa düşünüyorum.(...) Kendimi okulda bu kurt gibi vahşi ve uzlaşmaz görüyorum. Kimse ile ne arkadaşlığım, ne düşmanlığım vardır. Fakat kimsenin kaldıramayacağı yükler kaldırdığım için benimle boy ölçüşmeye heves etmiyorlar. Yalnızlığım içinde rahat bırakıyorlar.” (s.25-26)

Kendini yalnız bir dünya içerisinde yaşamaya zorunlu olarak gören Ömer, öğretmen okulundan mezun olduğu sırada İstiklal Harbine katılarak kalabalıklar içerisinde yalnız kalır. Bu yalnızlık askerlik sonrası yaşamda büyük bir bocalama devresi geçirmesine neden olur. Bu nedenle Bozova’da kaldığı dönemde kendini gerçekleştirme yolunda adımlar atmaya başladığında büyük bir dönüşüm içerisine girer. Askerlik yıllarında kalabalıklar içerisinde yalnız kalmayı başaran Ömer, günlük yaşamda toplumla nasıl iletişim kuracağını düşünür. Bu bağlamda sürekli içedönük bir kişilik özelliği gösteren başkisi Ömer, önüne çıkan büyük fırsatı değerlendirerek “kendisi gibi kimsesiz” fakat kötü yola düşerek eşkıyalık yapan çocukları eğitime kararı alır. Bu kararın altında yatan temel sebep hem onlarla kurduğu özdeşim hem de toplumdan uzaklaşma arzusudur. Yukarı Sazan köyünün yalnız ve esrarengiz yaşamını kendi içedönük yapısı ile bağdaştıran Ömer, toplumdan/kalabalıklardan kaçarak kendilik dünyasını kurmayı amaçlar.

Yukarı Sazan köyü Ömer’in hem fiziksel hem de ruhsal anlamda yalnız kalmak için kaçtığı gizemli bir mekandır. Yalnız geçen çocukluk ve gençlik yıllarının alışkanlığı ile kendisini kalabalıktan yalıtarak bilinmez bir köyde yaşamının cazibesini duyumsar. *“Yalnızlık ve tabiata çekilme insanı tinselleştirir; tabiata yöneliş kişinin kendi içine yönelik ruhsal bir inzivaya dönüşür.”* (Foucault, 1999: 52) Ömer de içedönük bir yapılanma içerisine girer ve inzivaya çekilir. Bu ruhsal inziva yaşamın kendilik dünyası dışında gelişen olaylarına karşı bir tür sırt çevirme olarak da algılanabilir. Çünkü Ömer, kalabalıkların anlamsızlığı içerisinde bulunmaktansa kendi yalnızlığı içerisinde yaşamayı tercih eder.

2.1.19. Son Sığınak

2.1.19.1.Romanın Kimliği

Son Sığınak romanı, Reşat Nuri Güntekin’in on dokuzuncu ve son romanıdır. 1961 yılında Reşat Nuri Güntekin’in ölümünden sonra yayınlanır.

Son Sığınak romanı, Reşat Nuri Güntekin'in tiyatroya olan aşkının romanlaştırılmış biçimidir. Özellikle 1936'da yayınladığı Anadolu Notları'nda kaleme aldığı Anadolu'daki Tuluat tiyatroları ve bunların Anadolu halkı için önemi, Son Sığınak romanının ilham kaynağıdır.

Eserde, tiyatrodan başka sığınacak yerleri kalmamış ve tiyatroya âşık olan insanların bir tesadüf eseri bir araya gelerek Anadolu'ya düzenledikleri sıkıntılı turne dönemleri anlatılır. Anadolu insanının tiyatroya özellikle de tuluat tiyatrosuna duyduğu sevgi, romanın kurgusunu şekillendiren unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı yöneticilerin bürokratik engellemelerine rağmen kahramanların, hayatta kalmak için gösterdikleri mücadele “son sığınak”ları olan tiyatroyu yitirmemek adına.

Roman, İnkılap Yayınları tarafından 2007 yılında onaltıncı baskıya ulaşır.

2.1.19.2.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Son Sığınak romanı, kahraman (benöyküsel) anlatıcı ve bakış açısı ile kaleme alınır. Romanın başkışisi Süleyman, kendisi gibi tiyatro aşkı ile yaşayan ve hayatlarının son sığınağı olarak gördükleri tiyatroya sarılan insanların bir tesadüf eseri nasıl bir araya toplanıp tekrar dağıldıklarını bireysel ve sınırlı bakış açısı ile aktararak kendisini nesneleştirme yoluna gider. *“Kişinin kendisini anlatması, kişinin kendisini bir başkası için ve kendisi için (“bilincin edimleştirilmesi”) bir nesne haline getirmesi demektir”*(Bakhtin,2001:344). Bu anlamda roman başkışisi Süleyman tiyatro sevgisini geçmişteki özlemleri ile buluşturan bir küçük topluluğun sözcüsü görevini üstlenir.

Romanın ilk bölümünde başkışı, geçmiş ile an arasında bir bağlantı yaparak olayın girişine zemin hazırlar:

“Çocukken benim uykudan uyanışlarım komedya gibi bir şeydi. Mecbur dadımız, nafile yere oramı buramı dürtüştükten sonra, karyolama girerek arkama yerleşir, kollarını koltuk altlarımdan geçirip vücudumu yarı yarıya yataktan kaldırır, çetrefil Çerkez Türkçesiyle: “Yine mektebe geç kalacağımı, ceza göreceğimi” anlatmaya başlardı.” (s.5)

Bireysel bir tavır ile yazardan sözü devralan başkışı, karşısında bir dinleyici varmış gibi davranır. Anlatıcı, karşısındaki görünmeyen okura ya da dinleyiciye ulaşacağını

bilincinde bir tutum sergiler. Bu nedenle, roman boyunca anlatıcı konumunda olduğunu hatırlatmaktan çekinmez:

“Yukarıda dediğim gibi” (s.7) “Dediğim gibi bu, bir hava meselesidir, ne olsa gidecektir.” (s.107) gibi örneklerde görüldüğü üzere anlatıcı, anlatı içersindeki varlığını özellikle hissettirmek ister.

Kahraman-anlatıcı ile yazılan eserlerde, anlatı düzlemi bireysel ve sınırlı bir çerçeve içerisinde sunulmak zorundadır. Kahraman-anlatıcı bakış açısının kullanıldığı anlatılarda başkişi, yaşanan olayların hem tanığı hem de anlatıcısı olduğu için okura sunulan olaylar da onun bakış açısına göre verilir. Başkişinin içsel dünyasına kendi sınırlarını çizdiği bir çerçeve içerisinde yaklaşma olanağı sunulurken karşısındaki karakterler de başkişinin sınırlı bakış açısına göre biçimlenir.

Sınırlı anlatımın gereği olarak kendisinden bahsederken son derece rahat olan başkişi, anlatının diğer kahramanlarının özelliklerini kendi hislerine göre biçimlendirir. Bununla birlikte romanın diğer kahramanlarının birçoğunun hayat hikâyesini tiyatro kurma kararının sonrasında bir araya geldikleri zaman aktarır:

“Hiç kimse bir şey saklamıyor; herkes hayatını, küçük ayrıntılarına kadar âdeta zevk duyarak anlatıyor.” (s.39)

Kahraman-anlatıcının tek taraflı bakış açısını kullanmasına karşın diğer kahramanların hayat hikâyelerini tanık konumunda aktarması bilinçli yapılmış bir tercihtir. Anlatıcı tek taraflı bir anlatımı benimseyerek yanında yer alan diğer karakterleri kendi ağızlarından tanıtır. Böylelikle tek taraflı ve sübjektif bir anlatıcı rolünden sıyrılıp objektif bir bakış açısı ile olayları naklettiğine okuru da inandırmak ister. Bununla birlikte kahraman-anlatıcının duygusallığı onun nesnel yaklaşımını zedeler ve kimi zaman öznel tutumunun sözcüklere yansımaya engel olamaz. Örneğin *“Bu zavallıyı (Hakkı’nın) tuttuğu görülüyor.” (s.88), “Zavallı Makbule (...)” (s.77) gibi bazı karakterle karşı kullandığı sıfatlarla anlatımdaki öznel tavrını gösterir.*

Son Sığınak romanında anlatıcı konumundaki başkişi Süleyman Bey, geçmişte yaşadığı/tanıklık ettiği olayın merkezindeki karakter olmanın verdiği rahatlığı, kendi bakış açısıyla birleştirir. Reşat Nuri Güntekin’in Anadolu Notları’nı yazdığı üsluba/anlatıma çok yaklaşan romanda sanki Anadolu’daki tuluat tiyatrolarının adı verilmeyen kahramanları, bu romanla birlikte hayatiyet kazanmış gibidir. Romandaki anlatım tekniği bu nedenle yer yer bir anı tadındadır.

2.1.19.3.Olay Örgüsü

Anlatı, başkişi Süleyman Bey ve bir tesadüf sonucu karşılaştığı tiyatro âşığı kişilerin bir araya gelmesinin ardından “Yeni Türk Tiyatrosunu” kurarak Anadolu’ya turneye çıkmaları ve bu tiyatronun dağılma sürecini ele almaktadır. Kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi Süleyman’ın ağzından aktarılan olaylar dizgesini dört temel vaka halkasına ayırmak mümkündür:

Birinci Bölüm:

- Süleyman’ın bir tren yolculuğu yaptığı sırada trenin arızalanması üzerine bir kasabada geceyi geçirmek zorunda kalması
- Süleyman’ın kendisiyle aynı trende yolculuk yapan Makbule adlı bir şarkıcı ile tanışması
- Trenin kasabada bekleyeceği haberi üzerine Süleyman’ın yakınlardaki bir kahveye gitmesi
- Halkevi Reisinin kahveye girerek kasabadaki bir subayın düğününe herkesi davet etmesi ve gitmek istemeyen Süleyman’ı âdeta zorla götürmesi
- Süleyman’ın düğünde, trende tanıştığı Makbule ile karşılaşması
- Düğün sonrası Halkevinde kalan Süleyman, Makbule ve birkaç kişinin eğlenceye devam etmeleri
- Süleyman’ın Halkevinde eski asker arkadaşı Azmi ile karşılaşması
- Süleyman’ın arkadaşı Azmi ile birlikte geçirdiği Mısır’daki asker kampında oynadıkları tiyatro oyunlarını hatırlamaları
- Halkevinde toplanan Süleyman, Azmi, Makbule, Hoca, Halkevi Reisi, Servet Bey ve Kaymakam’ın taklitlerle, bazı oyunlardan parçalarla, şarkılarla güzel bir gece geçirmeleri
- Zengin bir mirasyedi olan Servet Bey’in orada bulunanların hepsinin ortak aşklarının tiyatro olduğunu fark ederek, bir tiyatro kurmak için bir araya gelmeleri sözünü alması
- Süleyman’ın İstanbul’da Kuledibi’nde oturduğu evi, çalıştığı yeri ve çocukluğuna dair bazı hatıraları özetleme yoluyla zamanda geriye dönerek anlatması

İkinci Bölüm:

- Halkevi gecesinin üstünden geçen üç aylık zamanın ardından İstanbul'a gelen Eyüp Hoca, Azmi, Makbule ve yanındaki evlatlığı İsmail ile Servet Bey'in Süleyman'ın yanına gelerek tiyatro kurma hazırlıklarına başlamaları
- Tepebaşı Gazinosunda bir toplantı yapan Süleyman Bey, Servet Bey, Makbule, Hoca ve Azmi'nin yaşam öykülerini tüm içtenliğiyle birbirleriyle paylaşmaları
- Yeni kurulacak tiyatroya oyuncu almak üzere Servet Bey, Süleyman Bey, tiyatro müellifi iki kişi, bir edebiyat muallimi ve bir de gazetecilerden oluşan bir jürinin imtihan düzenlemeleri
- Kadın erkek birçok kişinin girdiği imtihan sonucunda, kumpanyanın Süleyman, Azmi, Hoca, Lânuti, Sadullah Nuri, Doktor Reyhan, Pertev, Şevket ve Necmi, Makbule, Süheyla, Remziye, Dürdane, Melek ve Masume adlı kişilerden kurulması
- "Yeni Türk Tiyatrosu"nın Anadolu turnesine çıkmadan önce Servet Bey'in konağında oynayacakları oyunların provalarına başlamaları

Üçüncü Bölüm:

- Deniz yoluyla ilk olarak Samsun'a gitmek için yola çıkan vapurda gruba sessizce dâhil olmak isteyen Kambur Cüce'nin tiyatronun "süflör"ü Hakkı'nın yanından ayrılmaması
- Vapurda yaşanan bir hırsızlık olayında hokkabaz olan Hakkı'dan şüphelenilmesi ve gerçek suçlunun garsonlardan biri olduğu anlaşılması
- İlk durak olan Samsun'da "Yeni Türk Tiyatrosu" oyuncularını Vali tarafından gönderilen bir heyet tarafından karşılanması
- "Yeni Türk Tiyatrosu"nın Samsun'da Kızılay yararına La Dam O'Kamelya oyununu oynamaları ve ikinci gece yine oynanan La Dam O'Kamelya oyununun beklenen ilgiyi görmemesi
- La Dam O'Kamelya oyununda Arman rolünde oynayan Pertev ile Servet Bey'in sevgilisi Rükzan arasındaki yakınlaşma üzerine Servet Bey'in Pertev'i tiyatrodan uzaklaştırmak istemesi
- Servet Bey'in sevgilisi Rükzan'ı da alarak İstanbul'a gitmesi ve bir süre sonra karısının açtığı davayı kaybettiği haberinin gelmesi

- “Yeni Türk Tiyatrosu”nun Samsun’dan Erzurum’a gitmesi ve burada tiyatronun dağılma süreci yaşaması ve Süleyman Bey’in çabasıyla tiyatronun dağılmaması

Dördüncü Bölüm:

- Zafer Bey isimli bir Azeri zengin kumpanyaya maddi destek sağlaması
- Süleyman Bey, Makbule ve Hoca’nın Pertev’i uydurma bir telgrafla İstanbul’a göndermeleri
- Zafer Bey himayesindeki tiyatronun Hasankale’de müsamere düzenlemesi ve “Pembe Kız” adlı oyunun oynanması
- Zafer Bey’in Kars’ta iken tiyatro grubundan Neriman’ı da alarak kaçması üzerine ekibin yeniden dağılma sürecine girmesi
- Süleyman’ın başlangıçta reddettiği operet oynama fikrini mecburen kabul etmesi üzerine grubun yeniden bir araya toplanması ve yeni bir turne planı yapılması
- Tiyatro ekibinin Lokman’ın bulduğu elektrik malzemesi dolu bir kamyon ile Doğu Anadolu’da turneye başlaması ve kamyonun arızalandığı köylerin birinde ortaoyunu oynamaları
- Ağrı’da ve Doğubeyazıt’ta; Vatan Yahut Silistre, Meşhed-i İbat gibi oyunlar oynayarak turneye devam etmeleri
- Van’a giderek orada Vali ile görüşüp oyunlarını sergilemek isteyen ekibin yardım görmemesi üzerine bir hafta açlık ve sefaletle geçen günlerin ardından tekrar yola çıkmaları
- Küçük bir ilçe merkezinde yeniden “Pembe Kız” adlı oyunu oynamaları ve Lokman’ın tiyatronun adını “Yeni Tiyatro” olarak bir kartona yazması ve artık tiyatroyu geçim aracı olarak gören ekibin maddi sorumlusu Lokman’ın gittikleri yerlerde mahalle aralarında davul ve zurna ile reklâm yapması
- Plansız bir biçimde Doğu Anadolu ve güneyde turneyi anlık oyunlarla devam ettirmeleri ve havaların soğumasıyla kumpanyanın işlerinin bozulması ve artık bir sünnet düğününde bile gösteri yapmaları
- Doğudaki bir kasabada Halkevi müdürünün misafiri olmaları ve Gazali’nin bir tekke şeyhi gibi davranarak ekibe saygınlık kazandırması
- Doğuda gezdikleri sırada ırmak kenarındaki Kürt köylerinden birinde yine “Pembe Kız” adlı oyunu oynamaları

- Kış aylarının gelmesiyle güneye doğru gitmeleri ve Suriye sınırındaki bir kasabada küçük çaplı kaçakçılık yaparak para kazanmaları
- Sonbaharda ekibin tekrar Karaköse'ye gidişi ve Lala'nın hastalanması üzerine hastaneye yatırılması
- Van'da yeniden iş yapmayı uman tiyatro ekibinin yeni Vali'nin hastalıklı bir adam olması nedeniyle umutlarını kaybetmeleri
- Hakkı'nın bir sabah balıkçılarla balık tutmaya çalışırken göle düşüp ölmesi ve bundan bir süre sonra Masume'nin zengin bir adamla evlenmesi
- Remziye'ye gelen bir mektup üzerine başkişinin onu sevdiğine dönmeye ikna etme girişiminde bulunması
- Başkişi, Makbule, Hoca ve Lokman'ın bir toplantı yaparak tiyatronun artık son gecesi olduğunu ve sevdiği adamın peşinden gelerek onu götürceğini Remziye'ye söylemeleri

2.1.19.4.Zaman

Romanın vaka zamanı kesin olarak verilmemekle birlikte Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinde tiyatronun canlandığı, Anadolu'ya açıldığı dönemlerde geçmektedir. Romandaki vaka zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki fark başkişinin geçmişe dönük anlatımıyla ortaya çıkar.

Başkişi Süleyman Bey, bir tren yolculuğu sırasında tesadüf eseri bir araya gelen bir grup tiyatro âşığının hayatlarının “son sığınağı” olarak gördükleri tiyatro sevdasını gerçekleştirmek amacıyla atıldıkları serüvenin hazin öyküsünü aktarır.

Kahraman-anlatıcı konumundaki başkişi Süleyman Bey, yaşanan olayları akronik karakterli olarak geçmişten şimdiye uzanan çizgide aktarır. Çocukluk yıllarındaki anılarından başlayarak Yeni Türk Tiyatrosunun kurulma ve dağılma sürecini Süleyman'ın bakış açısıyla öğreniriz.

Başkişinin tren yolculuğu sırasında karşılaştığı tiyatro sevdalısı arkadaşları ile tekrar buluşması için yaklaşık üç aylık bir zaman geçer. Bu zamanı, özetleme tekniği ile aktaran başkişi bu arada geçmişine dönük bilgileri de özetleme tekniği ile okura sunar:

“Babamın ölümünden sonra kalabalık evimiz, bir anarşi devresi geçirmişti. (...) Galatasaray'ın son sınıflarına yaklaşıyordum. (...) iki yıl kadar Paris'te kaldım.” (s.35)

“Yeni Türk Tiyatrosu”nun kurulması ve Anadolu’da düzenledikleri turne sırasında yaşadıkları sıkıntılar sıradizimsel bir biçimde aktarılırken başkışı, bazen devreye girerek unuttuğu olayları zamanda geriye dönük bir biçimde aktarır:

“Bu arada komşu vilayetlerden birinde rastladığımız enteresan bir simadan bahsetmeden geçemeyeceğim: Seyit Ali Pehlivan. Bu, bir saz şairidir.” (s.183)

Romanın vaka zamanı, “Yeni Türk Tiyatrosu’nun” Anadolu’da geçirdiği yolculuk ile birlikte psikolojik bir kimliğe bürünür. Anadolu’da bir yandan “son sığınak”ları olan tiyatro ile bir yandan da geçim derdiyle uğraşan anlatı kahramanları için zaman nesnel boyutundan sıyrılıp öznel bir hal alır. Kahramanların ruh halleri ile doğrusal bir orantıda ilerleyen zaman, kozmik yapısıyla birlikte “tiyatronun” mekân değiştirme anını sembolize eden bir ölçü birimine döner:

“Sürekli yağmurları soğuklar takip ediyor, bulunduğumuz yerler barınılmaz hale geliyor.” (s.175), *“Tekrar yollardayız...”* (s.160), *Nihayet kona göçe, tekrar bir ufak kazadayız...”* (s.165), *“Yaz sonu uzuyor; yahut bize öyle geliyor.”* (s.170), *“Kış, bizi hakikaten yollarda yakalamıştır.”* (s.209) gibi ibarelerle zaman olgusu roman kahramanları için gece, gündüz, sonbahar, yaz, kış gibi doğanın hükmünü yerine getirdiği bir kozmik süreç olarak algılanır. Romanın vaka zamanı da bu süreç içerisinde eriyip gider. Zamanın kozmik süreç ile olan ilintisi roman vakasının sürekli değişen mekânından kaynaklanmaktadır. Kahramanların Anadolu içlerinde gerçekleştirdikleri turne, sürekli bir mekân ve zaman yeniliği anlamını taşır.

Anlatıdaki mekân değişimi, zamanın kahramanlar üzerindeki etkisini de psikolojik bir boyuta taşır. Nesnel zaman boyutunu, yaşadıkları/oynadıkları dram perdesinin arkasında unutan kahramanlar, kendilerini ‘son sığınak’larında yaşadıkları günlerin akışı içerisine bırakırlar:

“Yer ve zaman mefhumlarını artık iyice kaybetmek üzereyiz. Saati olanlar onu kurmuyorlar bile... Öyle ki çoktan beri silüetini takip ettiğimiz bir tepenin arkasında, İstanbul lodoslarındaki gibi baştan başa kızarmış ufku görünce akşam olduğunu anlıyoruz.” (s.197)

Zaman algısı, roman kahramanları için yaşadıkları ve sığındıkları tiyatro ile ilgilidir. Geçmiş ve gelecek ile ilgili kaygılarını bir kenara iten kahramanlar, Anadolu’daki turnelerinde gezdikleri mekânla birlikte yaşadıkları zaman dilimi hakkında durup

düşünmeye fırsat bulamazlar. Zamanın ölçü değerinden sıyrılarak anlık bir yaşam biçimi haline dönüşmesi karakterlerin içsel dünyalarıyla ilintilidir.

Cumhuriyet sonrasında Anadolu'nun tiyatroya bakışını belirleyen romanda sosyal zaman unsurları da yer alır. İnkılâplar ile değişim sürecine giren fakat bunalımlı yıllar yaşayan Anadolu insanı, özellikle tuluat tiyatrosuna karşı her zaman büyük bir duyarlılık göstermiştir. Bunun yanı sıra Darülbeydi'nin faaliyet gösterdiği dönem ve Türk kadınlarının yeni yeni sahneye çıkışları da sosyal zaman unsurları olarak göze çarpmaktadır.

2.1.19.5. Mekân

2.1.19.5.1. Çevresel Mekân:

Son Sığınak romanında, fiziksel mekân İstanbul ve Anadolu'nun büyük bir bölümünden oluşmaktadır. Adı belirtilmeyen bir Anadolu kasabasında trenin arızalanması ile başlayan olaylar dizisi, İstanbul'a taşındıktan sonra yönünü tekrar Anadolu'ya çevirecektir. Reşat Nuri Güntekin'in bu eserinin daha önce yazdığı Anadolu Notları adlı gezi kitabının romanlaştırılmış hali olduğu düşünülürse mekânın da geniş bir coğrafyaya yayılmasının nedeni anlaşılır.

Doğu Anadolu'da özellikle Kars, Van, Hasankale, Erzurum gibi merkezlerin adları verilirken güneydeki yerlerin adları verilmez. Romanda, özellikle Doğu Anadolu'nun sefalet içerisinde yaşayan köyleri ve kasabaları üzerinde durulur. Birçok köy ve kasaba gezen kumpanya, bu mekânları kendi güzellikleri içinde algılar. Doğu Anadolu'da gördükleri mekânları hayranlıkla izleyen başkişi, bazen bu mekânları ince ayrıntılarla tasvir eder.

2.1.19.5.2. Olgusal Mekânlar:

2.1.19.5.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar:

Tiyatro aşkı ile bir araya gelerek “Yeni Türkiye Tiyatrosu”nu kuran başkişi Süleyman ve arkadaşlarının Anadolu yollarında çektiği sıkıntılar ile birlikte yaşadıkları mekân da kapalı/dar bir hal alır. Anadolu'nun geniş coğrafyasına yayılan romanın mekânı ile kendilerine bir sığınak olarak gördükleri tiyatroda buluşan kahramanların

birlikte gördükleri rüyanın zorlu anları onların rüyasını kâbusa dönüştürür. Romanın kırılma anlarından biri, Servet Bey’in İstanbul’da karısının açtığı davayı kaybettiği anda yaşanır. Tiyatronun maddi gelirini sağlayan Servet Bey’in artık dönemeyecek olması haberi ile tiyatro ekibinin kaldığı Erzurum’daki otel bir anda kapalı bir mekân olur:

“Nihayet, bir korkunç havadisle karşılaşıyoruz.... Otelde oturuyorduk. Aşağı yukarı bizden başka kimse yoktu. Lokman haberi getirdi; Servet Bey, davasını kaybetmiş ve tevkif edilmiştir. Karısı tarafından açılan dava kazanılmıştır. Çocuklar, üzerine çullanarak onu hacrettirip evine götürmüşler, tövbe ettirmişlerdir. (...)

Bir facia... Fakat derhal biz, kendi faciamıza düşmüşüzdür. Ne olacağız ?” (s.124)

Erzurum’daki otel odasında Servet Beyden gelen telgrafın okunmasıyla grubun üzerine çöken karamsarlık mekâna da yansır.

Özellikle romanın genelinde görülen otel mekanın çözümünde ipucu niteliğini taşır. Bir tiyatro kumpanyasının gezici olmasından kaynaklanan “ev” sorunu otel ile aşılmaya çalışılır. Oteller “sürekli yurtsuzluğun geçici yurdudur” (Korkmaz 2005: 142). Ev işlevine sahip olmayan bu mekanlar geçici bir “ev” özelliği görmek üzerine kurgulanmış yapay bir mekan olarak düşünülebilir. “Yeni Türk Tiyatrosu”nun oyuncularının kaldığı oteller bu nedenle yalıtık bir mekan biçiminde kurgulanır.

Servet Bey’in gidişinin ardından tekrar toparlanan ve kendilerine Zafer Bey isimli Azeri bir zengin destekçi bulan kumpanyada, Zafer Bey’in tiyatrodaki kızlardan Neriman’ı alıp kaçmasıyla ikinci bir yıkım yaşanır. Bu sefer, Kars’taki bir otel odasında tekrarlanan yıkım senaryosu grubun dağılması için ortam hazırlar. Erzurum’daki otelde Servet Bey’den gelen habere üzülen kahramanlar, bu kez Kars’taki otel odasında Zafer Bey’in Neriman ile kaçtığını duyunca şok geçirirler. Zar zor ayakta duran “Yeni Türk Tiyatrosu” dağılma kararı alır. Bu kararın verildiği otel, yine kahramanlar için dar mekân özelliği taşımaktadır:

“Kars’ta da bir hafta on gün çarpınıp çırpındıktan sonra nihayet mukadder akıbet çatıyor... (...) Son defa otelin sofasında oturuyoruz... Artık “Türk Tiyatrosu” dağılmıştır. (...) Artık herkes, kendi başının çaresine bakacaktır.” (s.139)

Aynı rüyayı gören kahramanların Anadolu’daki son sığınaklarının maddi imkânsızlıklar yüzünden kapanması ile mekân giderek boğucu bir hal alır. Mekânın kahramanlar üzerindeki boğucu tahakkümü onları giderek labirentleşen bir dünya/çıkılmaz içine sürükler. İkinci bir karar ile yeniden yola devam kararı alan başkişi

ve arkadaşlarının Doğu vilayetlerindeki konar-göçerlere benzeyen yaşamı içerisinde mekânlar da birbirine karışır. Romanda benzer yollardan geçerek sadece içlerinde büyüttükleri ve sığındıkları tiyatro aşkını devam ettiren kahramanların hiçbir mekâna ait olmama ya da her mekânı benimseme ikilemi içerisinde yol aldıkları görülür. Geçtikleri mekânlardan çok para kazandıkları, tiyatro oynadıkları mekân onlarındır. Bu nedenle iş yapamadıkları mekânlar da kahramanlar için kapalı dar mekân özelliği gösterir. Örneğin doğa şartlarının elverişsiz olduğu ve çevre halkı tarafından ilgi görmedikleri günlerde kapalı kaldıkları kasaba da kahramanlar için dar mekân özelliğindedir:

“Ufak ve fakir yerlerden birinde yağmurlar yüzünden fazlaca bir duraklama yapmaya mecbur olmuştuk. Yerimiz rahatsızdı, iş yapamıyorduk. Havalarda biraz açılmasıyla beraber kasabaya gönderdiğimiz Lokman’dan haberler bekliyorduk. Nihayet, jandarmanın telefonuyla Lokman’dan kötü bir haber aldık.” (s.177)

Bir labirent içinde sürekli dolaşan ve aynı yazgıyı yeniden yaşamak zorunda kalan kahramanlar, mekâna dönüşememenin ya da mekânı kendilerine dönüştürememenin bunalımı ile ne yapacaklarını şaşırırlar. Anadolu’nun değişmeyen coğrafyasında değişmeyen çehreleri görmekten kendilerinin ait oldukları bir mekânın varlığını duyumsamaya ve anımsamaya başlarlar. Çıkışını bir türlü bulamadıkları bir labirentin içine düştüklerini algılayan başkışı ve arkadaşları kendileri gibi delik deşik olmuş haritayı önlerine alarak bir hüznün içerisine dalarlar:

“İçindeki sonsuz hüznü yalnız önümde duran parçalanmış haritadan değil, biraz da etraftaki çehrelerden anlıyordum. Aslında bir maceraya, bir meçhule gidiyorduk; fakat artık meçhulün kendisi de kalmamıştı... Gittiğimiz yerlerde bu hiç değişmeyen çehreleri, manzaraları gördükçe... Hoca’nın dediği gibi toprak artık yenmiyordu.” (s.214)

Hayallerini ve umutlarını tiyatroya sığınak yaparak zaman ve mekândan sıyrılmak isteyen roman kahramanları, zaman ve mekân tarafından tüketilirler. Başkışının “toprak artık yenmiyordu” itirafı, roman kahramanları için mekânın tükendiği anlamını taşımaktadır. Kendilerine ait belirli bir mekânları olmadığı için “son sığınakları” olan tiyatro için Anadolu’da turne yapmayı kabul eden kahramanların artık bir kısır döngü içerisinde boşa çabaladıklarını fark ediş süreci ile mekân da tükenir.

2.1.19.5.2.1. Açık ve Geniş Mekânlar:

Bir grup tiyatro aşığı insanın tesadüf eseri olarak bir araya gelmesi ve yaşamlarının son sığınağında buluşma kararı verdikleri anda, mekân kahramanların içtenlikli rüyalarının dışavurumu olarak romana yansır. Başkişi Süleyman'ın yolculuk yaptığı trenin arızalandığı kasabada, halkevinde bir subayın düğünü sonrası bir araya gelen tiyatro sevdalısı kahramanların geçmişi andıkları sırada gördükleri ortak rüya onları başka bir zamana ve mekâna taşır. Bir anda Halkevinin ortasına bir sahne kurarak taklitlerle, ortaoyunu ile geçmişteki özlemleriyle buluşan roman kahramanları, bir rüyayı hep birlikte görmeye devam ederler:

“- Arkadaşlar, biz, bir tiyatro yapmalıyız diyor (...) Bir de tiyatro binası... O, yapılmaya kadar başka bir yerde işe başlarız. Meselâ Fransız tiyatrosunda. Sonra başımızı alır, Anadolu'da turnelere çıkarız... Bu, emin olun, misli görülmemiş bir sanat tiyatrosu olur. Yalnız, sizler bana söz verin! Bu, âdeta gözü açık görülen bir kolektif rüyadır...” (s.31-31)

Bu rüyanın gerçekleşme ihtimalinin az olması bile Halkevinde bulunan kahramanları heyecanlandırmaya yetmektedir. Kahramanların içtenlik düşlerinin büyütüldüğü bu Halkevi salonu sınırları sonsuza açılan geniş bir mekândır.

Halkevi salonunun rüyasının gerçekleşmeye başladığı Servet Bey'in konağı da açık ve geniş mekândır. Tiyatronun yeni üyeleriyle birlikte hazırlıklara başladığı konak ve bahçesi kahramanların umutlarını barındırdıkları mekân olarak dikkat çeker. Başkişi Süleyman'ın yönetiminde kurulan tiyatronun ilk çalışmaları, bu konağın bahçesinde yapılır. Birlikte aynı rüyayı görmek isteyenlerin bir aile gibi kaynaşarak çalışmalarını yürüttükleri anlarda, bu içtenlik mekâna da yansır:

“İlk günlerdeki gibi neşe ve heyecanla çalışıyoruz. (...) Taşlıkta grup halinde dolaşmalar, bahçede atkestaneleri altında –yanları açılarak- büyütülmüş masada hep bir arada öğle yemekleri... (...) Sonra, yardımcım olan bir asker düdüğü ile işbaşı yapmamız... Yine gecelere kadar çalışma...”

Bu çalışmalardan şikâyetler oluyor, fakat “Gidin!” dediğimiz vakit ses yok: Son Sığınak...” (s.77)

Çalışmalarını konak içerisinde bir aile gibi kaynaşarak sürdüren kahramanların geleceğe yönelik düşleri onları bir arada tutar. Konak ve konağın bahçesi, bir tiyatro mektebi işlevini görür. Böylece geçmişteki güzellikleri ve geleceğe yönelik hayalleri barındıran bu konak, geniş mekân olur.

Son sığınakları olan tiyatro ile birlikte Anadolu'ya hareket eden “Yeni Türk Tiyatrosu” için Anadolu, ilk anlarda açık ve geniş mekân özelliği gösterir. İlk anlarda tutkuyla bağlandıkları işi yapan kahramanlar için açık/geniş olan mekân, Servet Bey'in ayrılmasıyla yeniden daralır. Anadolu içlerinde kendi başlarına devam etme kararı alan Süleyman ve arkadaşları ancak yeni bir mekânda kumpanyalarını gösterime soktukları anlarda mutlu olurlar. Anadolu'nun labirentleşen yolları ve illeri arasında zaman ve mekân olgusunu yitiren kahramanları ayakta tutan tiyatro aşkı, mekânın içsel anlamda genişlemesini olanaklı kılar.

2.1.19.6. Şahıs Kadrosu

2.1.19.6.1. Başkişi

Son Sığınak romanının anlatıcısı konumundaki başkişi Süleyman Bey, İstanbul'da bir boyacı dükkânında kâtiplik yapmaktadır. Orta yaşın üzerinde olan başkişi, geçmişine dair bilgileri özetleme tekniği ile zamanda geriye dönerek anlatır. Kalabalık bir ailenin çocuğu olduğu anlaşılan başkişi, küçük yaşlardan itibaren tiyatro ile ilgilenir. Babasının ölümü ile mirası paylaşan kardeşlerin en küçüğü olan Süleyman Bey, ağabeyinin isteği üzerine Paris'e gider.

Romanın temel izleğini oluşturan tiyatro sevgisi, başkişinin yaşamında çocukluğundan itibaren büyük bir yer tutar. Henüz çocuk yaşlarda konaklarında bir sahne düzeni vererek oynadıkları oyunların tadı onun yaşama bakışını biçimlendirir.

Anlatıcı konumundaki başkişi kendi kişisel özelliklerini satır aralarında söylemektedir. Daha çok olay sentezleyici bir roman görünümünde olan anlatıda başkişinin kişilik özelliklerine fazla yer verilmez. Romanın başkişisi, kendi iç dünyasında yaşayan ve dış dünyaya kapılarını fazla açmayan bir karakter görünümündedir. Kalabalıklar içinde olmaktan sıkılan başkişi, istemeden girdiği kalabalıklar içerisinde ise kendini silik göstermekten özellikle kaçınır. Kendi deyimiyle bir tür “aşağılık kompleksi”ne sahip olan başkişi çevresindekilere hükmetmeyi de bilir.

“Tabiatım çekingendir; fakat istemeden bir kalabalığın içine düştüğüm zaman da ezilip büzülmekten hiç hoşlanmam. Karşımdakilerin içtimai mevkileri ne kadar yüksek olursa, ben o kadar yüksekte alırım. Herhalde bir aşağılık kompleksi olacaktır bende...” (s.17)

Başkişi Süleyman'ın aşağılık kompleksi olarak nitelendirdiği tavırları, çevresi tarafından saygınlık kazanmasına neden olur. Romanın başlangıcından itibaren çevresindekilere karşı mesafeli duruşu ve yeri geldiği zaman konuşması da bu saygınlığın artmasını sağlar.

Sessiz ve kimsesiz bir yaşam geçiren başkişi, topumdan ve kalabalıktan uzak durmayı özellikle tercih eder. Askerlik dönüşü, gençlik yıllarında maddi durumu iyi olmamasına rağmen o, İstanbul'daki akrabalarından bilerek uzak durur. Bu kişisel tavır, başkişinin gururlu bir yapıya sahip olduğunun işaretidir.

Süleyman Bey'in savaş yıllarından sonra bacağından bir yarası olduğu ve bu yüzden aksadığı ayrıntılara girmeden sunulur. Bacağının yarasından çok gönlünde bir yara olduğunu ima eden Süleyman, bu yarayı açıklamaktan özellikle kaçınır. Bununla birlikte tiyatro kurup Anadolu'ya açılma fikri ile o da yarasını unutturacak bir hayal âlemine girer. Başkişi Süleyman, içinde yaşattığı ve çocukluk düşleriyle beslediği tiyatro aşkını, “aynı rüyayı gören bir grup” ile birlikte Anadolu'ya doğru yola çıkmasıyla gerçekleştirmiş olur. Çalıştığı işyerinin kendisine ait bölmesinde maket yaparak hayaller dünyasına dalan başkişi Süleyman, bu kez “maketlerinin açtığı rüya kapısından içeri” girer.

Son Sığınak romanının başkişisi Süleyman, hayatının geçmişte kalan bölümünde tiyatro ile az çok uğraşmış fakat içinden onun sevdasını atamamış birisidir. Kişisel anlamda fazla sivrilmeyen, olaylar karşısında soğukkanlı ve akıllı davranabilen başkişi, olaylara da yön verecek bir lider özelliğini de taşımaktadır. Aynı zamanda Süleyman, Reşat Nuri'nin diğer romanlarındaki başkişilerin birçoğu gibi idealist bir yapıya sahiptir. Yaptıkları iş ne olursa olsun Reşat Nuri'nin idealist roman kahramanlarından biri olan Süleyman'ın ideali de tiyatro ile uğraşmaktır. Bu noktada, Reşat Nuri'nin son romanı olması dolayısıyla Süleyman'ın aslında “Reşat Nuri”nin hayallerini taşıyan bir ülkü değer olduğunu da vurgulamak gerekir. Ömrünün büyük bir bölümünü roman ve hikâye yazmaya ayıran Reşat Nuri'nin asıl tutkusu tiyatrodur. O, yaşamında en üst noktaya koyduğu tiyatro aşkını hayatının son döneminde bir sığınak olarak görüp kendi özelemlerini ve hayallerini, başkişi Süleyman'ın ağzından dile getirmiştir.

2.1.19.6.2.Norm Karakterler

Roman başkişisi Süleyman Bey'in tiyatro aşkına ortak olan ve onun geçmiş hayallerini şimdiye taşıyan Azmi, Makbule ve Remziye norm karakterlerdir. Bir tesadüf sonucu bir araya gelen roman kahramanlarının ortak noktası tiyatroya olan bağlılıklarıdır. Reşat Nuri Güntekin, *“tiyatro kolektif bir iştir. (...) tiyatroda büyüklü küçüklü bütün artistler, rejisör, müellif v.s. birbirlerine iple bağlanmış gibidir.”* (Yavuz 1976: 479) der. Bu birliktelik, Son Sığınak romanındaki kahramanlar için de geçerlidir. Norm karakterler, romanın başkişisinin tiyatroya olan aşkını yeniden canlandıran ve onun her zaman yanında olan kahramanlardır. Başkişi Süleyman'ın sürekli yanında bulunan ve tiyatronun da olmazsa olmazları arasına giren Azmi, Makbule, ve Remziye aynı zamanda sonradan kazanılmış bir aile sevgisini de bulan kişiler olarak karşımıza çıkarlar.

Makbule, başkişiyi ve diğer tiyatro tutkunu kahramanları bir arada tutan kişilik yapısına sahiptir. Başkişi Süleyman Bey ile aynı trende yolculuk yapan ve trenin arızalanmasıyla onunla tanışma fırsatı bulan Makbule, Anadolu'da “Ayseven” lakabı ile şarkıcılık yapan bir kadındır. Otuz, otuz iki yaşlarındaki Makbule, etrafındakilerle rahat ilişki kurabilen, kendini sevdiren sempatik bir karakter olarak görülür. Ortak bir hayale doğru adım atmaya karar veren kahramanların Tepebaşı Gazinosunda birbirlerine hayat hikâyelerini anlattıkları anda ilk sırayı alan Makbule, içten bir tavırla geçmişini anlatır:

“Süleymaniye’de ilmiyeden küçük bir kassâm kâtibinin kızıyım. (...) Yaz aylarını bir zengin akrabasının Feneryolu’ndaki köşkünde geçirirmiş.(...) Köşte sık sık sazlı toplantılar olurmuş; kadınlar, çalgıyı içeriden harem kapısının arkasından bahçede ağaçların arasından dinlerlermiş. Fakat o, bir yolunu bularak mutlaka erkeklerin tarafına kaçarmış.” (s.39-40)

Üç kez evlenip ayrılan Makbule, Türk kadınının sahneye çıkabileceği zamanı beklemiş ve Darülbeydi'e müracaat etmiştir. Fakat buraya alınmayınca Anadolu'ya giden bir saz heyetinin peşine takılıp Anadolu'da ünlü bir şarkıcı olmuştur.

Makbule, romanın başlangıcında başkişi Süleyman'a kadınsı hisleriyle yaklaşmaya çalışmıştır. Başkişi, bu durumu hem onunla arasına koyduğu mesafeye hem de tiyatronun nüfuzlu adamı olmasına bağlar. Bununla birlikte Makbule, bir süre sonra başkişinin yanında bulunan iyi bir dost konumuna geçer.

Süleyman Bey'in yanında ara sıra kadınlığını ön plana çıkarsa da daha çok bir kız kardeş ya da yakın bir arkadaştan öteye geçemeyen Makbule, ahlâkın sadece

kıyafetle ya da dış görüntü ile olmayacağını da göstergesi olur. O, tiyatro ailesinin kadınlık işlerini omzuna alarak kumpanyanın “orta yaşlı bir kaynana”sı olmayı başarır.

Başkişi Süleyman’ın askerlik yıllarında Zekazik kampından arkadaşı olan Azmi de onun gençlik hatıralarını ve hayallerini canlandıran norm karakterdir. Azmi ile birlikte geçmişindeki güzellikleri de bulan başkişi Zekazik kampındaki tiyatrolardan Anadolu’ya uzanan büyük bir dostluğu devam ettirir. Anadolu’da bir kasabada eczacılık yapan Azmi disiplinli ve az konuşan bir karakterdir. Tiyatro kurulduğu andan itibaren başkişiyi yalnız bırakmayan eski dostu Azmi, en çok çalışanlar arasında yer alır. Başkişi ile ortak bir geçmişe sahip olması da onun farklı bir konumda olmasını sağlar.

“Azmi’nin -bir küçük çocuğu okşar gibi- dizlerimi, kollarımı okşamayı; durmadan o günleri düşündüğünü anlatıyordu.” (s.22)

Azmi özellikle başkişinin dış dünyaya karşı ilişkisini kestiği bir dönemde ortaya çıkarak onu bütünlemiş olur. Süleyman’ın çalıştığı dükkân içindeki sınırlı yaşamı ve maketlerinin arasında yaşarken kurguladığı masallarının geçmişe dönük yüzü, Azmi ile realiteye taşınacaktır. Azmi, Süleyman’ın Zekazik kampındaki İngiliz askerini nasıl yere yatırdığını ve o günlerde tiyatro ile nasıl uğraştıklarını anlatırken onun saygınlığını yeniden kazanmasına yardımcı olur.

“Yeni Türk Tiyatrosu”na sonradan katılan Remziye, Muallim Mektebinden sonra üç yıl üniversitede okumuş ve yarıda bırakmış, bir buçuk yıl kadar öğretmenlik yapıp beğenmemiş yirmi dört yaşında bir kızdır. Başkişi Süleyman’ın ilk andan itibaren dikkatini çeken Remziye, ona farklı bir gözle bakmasını sağlar. Remziye’nin kendine olan güveni ve gururu, başkişinin kendinden bir parça bulmasına neden olur. Remziye, başkişiyi hem mütevazılığı hem de kendini ezdirmeyen yapısından dolayı sürekli imrenerek izler.

Kişisel anlamdaki özellikleri bir ruh ikizi gibi örtüşen başkişi Süleyman ve Remziye arasında, eser boyunca duygusal anlamda hiçbir yakınlaşma görülmez. Bununla birlikte Remziye’nin gruptaki herkes gibi başkişiyi de ailesinden biri olarak gördüğü sezilir. Başkişi Süleyman ise kendinden ve geçmişinden bir parça bulduğu Remziye’ye her zaman daha özenle yaklaşır. Onu sürekli olarak korumaya çalışır. Bu koruma tavrının altında ise büyük kardeş içgüdüsüne benzer bir duygu sezinlemek mümkündür:

“- Zavallı Remziye, bir büyük kardeş gibi bütün samimiyetimle söylüyorum size... Siz, kendinizin zannettiğinden çok başka bir insansınız.” (s.148)

Başkişi ile Remziye arasındaki duygusal bağın gizemi farklı nedenledir. Başkişi, Remziye'nin aslında evli bir kadın olduğunu ve kocasından ayrılıp bu tiyatroya sığındığının farkındadır. Bu nedenle sürekli olarak onu korumaya çalışır. Kendisini bir büyük ağabey yerine koyarak sürekli Remziye'yi bu turneden döndürmek isteyen başkişi, onun yaşam karşısındaki duruşunda da ister istemez kendi yaşamından bir parça bulur.

2.1.19.6.3. Kart Karakterler

Romanda tek bir duygu ve düşüncenin simgesi konumundaki kişilerden Eyüp Hoca, Servet Bey, Lokman, Hakkı ve Kambur kart karakterlerdir. Süleyman'ın tren arızalandığı gece halkevinde tanıdığı Eyüp Hoca, musikiden anlayan, şen mizaçlı bir karakterdir. Harbiye yıllarında zenne rolünde sahneye çıkan Hoca:

“Bu adam, elli beş altmış yaşlarında, boynu biraz yana çarpılmış, çıkık alınlı, çökük yanaklı, kara kuru bir ihtiyardı. Sağ gözünün kuyruğu, çiçekbozuğundan hafifçe büzülmüştü. Yine aynı sebepten yer yer tırtıklanmış, ipince çapkın bıyıkları vardı.” (s.18)

şeklinde tanıtılır. Yeni Türk Tiyatrosunun kurucularından olan Eyüp Hoca, Servet Bey ile başkişi arasında bir arabulucu görevi üstlenmektedir. Yaşça diğerlerinden biraz büyük olan Eyüp Hoca, özellikle gruptaki kadınlara karşı yaptığı müstehcen şakalarla ve bu şakaların sonunda kendine kızmasıyla sempatik bir kişilik özelliği sergiler.

Yeni Türk Tiyatrosunun maddi destekçisi ve kurucusu olan Servet Bey, tipik bir İstanbul mirasyedisidir. Tiyatro tutkunu kahramanların yanında geçmiş günleri özleyerek onları teşvik eden ve Darülbeydi'ye rakip olma sevdasındaki Servet Bey'in amacı hem saygınlığını artırmak hem de sevgilisi olan Rükzan'a bir rol ayarlamaktır. Parasının hesabını bilmeyen Servet Bey için Anadolu çıkarması da kendi saygınlığını artırmaktan başka bir şey ifade etmez.

Tiyatroya o da diğer kahramanlar gibi tutkun olmasına karşın tiyatroyu sadece bir amaç değil aynı zamanda bir araç nesne olarak görmektedir. İlk Anadolu durağı olan Samsun'da Vali'ye önceden haber verip Kızılay yararına bir piyes (La Dam O'Kamelya) oynama sözü vermesi de bu aracı, kendi menfaatleri uğruna kullandığının

göstergesidir. Gittiği yerlerde önce Vali ile görüşerek kendilerinin büyük bir sanat tiyatrosu olduğunu Anadolu halkına da bu sanatı izletmek istediklerini vurgular.

Servet Bey'in en önemli özelliği, bir mirasyedi olarak maddi kaygıları kullanarak manevi hazlar elde etme arzusudur. Bu nedenle romanda Servet Bey, adı ile aynı doğrultuda hareket ederek maddi servetini manevi büyüklük elde etmek uğruna tüketmekten kaçınmayan bir tiptir.

Asıl adı Sadullah Nuri olan eski bir tiyatro aktörü, Yeni Türk Tiyatrosuna katıldıktan sonra Lokman lakabıyla anılır. Lokman, özellikle romanın ikinci bölümünde Servet Bey'in İstanbul'a dönüşünden sonra ön plana çıkar. Kumpanyanın mali işlerini büyük bir özen ve titizlikle yürüten Lokman, aynı zamanda grubun nereye ne zaman gideceğinin planlarını yapan kişidir:

“Kafilenin idarecisi Lokman Efendi idi. Arabayı o, arayıp bulmuştu. Herkesin hesabı, artık kendine ait olmakla beraber parayı o toplamış, ucuz yiyecekler almıştır. Aramızda ekonomiyi en çok düşünen ve tatbik eden odur. Onun huyu hiç değişmiyor. Atılan yemek kırıntılarını ihtiyatla küçük teneke kutulara koyup saklıyor.” (s.153)

Tiyatro ekibinin Anadolu'da ayakta kalması Lokman'ın maddi sorumluluğu üzerine alması sayesinde. Bir “kumandan gibi etrafı koklayıp bir şeyler bulan” Lokman'da bir “avcı sezisi ve hassasiyeti” vardır. Lokman, bu özellikleriyle tiyatro grubunun vazgeçilmez bir parçası olur.

Hakkı ve Kambur ise romanda ayrılmaz ikili olarak dikkat çekerler. Hakkı, Servet Bey'in dadısının oğludur ve çocuklukları birlikte geçmiştir. Tiyatronun iş yapamadığı Anadolu kasabalarında Hakkı ve Kambur, âdeta birer kurtarıcı rolüne girmişlerdir. Onların ortaoyunu ve diğer gösterileri sayesinde çoğu yerde aç kalmaktan kurtulmuşlardır. Tiyatro ekibinde, aksesuar sorumlusu olarak göreve başlayan Hakkı: “hokkabazlığa, manyetizmacılığa heves etmiş”, “kimseye zararı olmayan” biridir. Kambur ise tiyatro imtihanına girip seçilmemesine rağmen Yeni Türk Tiyatrosu ile birlikte gemiye binip onları takip eder. Özellikle Hakkı ile yakın dostluğu onun da grup içine girmesini sağlar.

2.1.19.6.4. Fon Karakterler

Son Sığınak romanında, başkişinin tren yolculuğundan başlayarak Anadolu'daki tiyatro grubuyla dolaştıkları vilayetlere gittiği anlara kadar birçok fon karakter görülür. Romanda, özellikle sık sık değişen mekân ile birlikte yeni yeni karakterlerin ortaya çıkması doğaldır. Bununla birlikte bu karakterler sadece romanın gelişimine katkıda bulunurlar.

Diyarbakır'dan İstanbul'a dönen trenin arızalanmasıyla başlayan vaka'da, başkişiyle aynı kompartımanda bulunan lapçınlı ihtiyar, Makbule'nin kompartımanında bulunan Harputlu aile, kompartıman görevlisi, başkişinin yeğeni İsmail ilk grupta yer alır. Trenin arızalanmasıyla dışarı çıkan başkişinin, gittiği kahvedeki kahveci ve başkişiyi gelip zorla halkevindeki düğüne götüren Halkevi Müdürü, başkişinin düğünde tanıştığı General ikinci grup fon karakterlerdir.

Başkişinin İstanbul'da kaldığı pansiyonun sahibi Madam Rebeka, Servet Bey'in köşkünde yapılan davet ve tiyatro imtihanına katılanlar da figüratif karakterlerdir. Bu tiyatro sınavına katılanlardan tiyatroya seçildiği halde romanın kurgusunda derinlemesine işlenmeyen Pertev, Rükzan, Dürdane, Doktor Reyhan, Gazali, Lanuti, Şevket, Necmi, Lala, Melek ile Masume de fon karakterlerdir.

Yeni Türk Tiyatrosunun Anadolu'ya doğru yola çıktıkları andan itibaren romanın içerisine giren gemideki kaptan ve diğer personel, Samsun Valisi, Defterdar, Erzurum'da tiyatroya maddi destek veren Azeri Zafer Bey, Neriman, yolda karşılaştıkları diğer bir tiyatro grubunun sakallı patronu, yolculuk yaptıkları kamyonun şöförü, saz şairi Seyit Ali Pehlivan ve oyuncu Handan Celal, bir kasabanın halkevi reisi, reisin damadı, kasabadaki tekkenin şeyhi Feyzi Efendi, Ukkaş Efendi ve Mesut Ercan, Kaymakam, Jandarma Kumandanı, tekke müritlerinden Haydar can, Diyarbakır'daki Umumi Müfettiş, Van Valisi ve yollarda, köylerde tesadüf edilen isimsiz kadınlar, çocuklar, erkekler vs. hepsi romanın kurgusunu tamamlayan dekoratif özellikteki fon karakterlerdir.

2.1.19.7. İzleksel Kurgu

Son Sığınak romanında entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri “KORA şemasında” şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler

Kişiler Düzeyinde	Süleyman Azmi Makbule Remziye Eyüp Hoca Sadullah Nuri (Lokman)	Pertev Rükzan Zafer Bey
Kavramlar Düzeyinde	Kendini Gerçekleştirme Tiyatro sevgisi Kaçış İdealizm Sadakat Hayal Geçmişe Özlem	Maddi imkânsızlık/Sefalet Yozlaşma Bürokrasi Hakikat
Simgeler Düzeyinde	Son sığınak (tiyatro) Halkevi salonu Anadolu Servet Bey'in Konağı Maket	Anadolu Para Teneke kutu

2.1.19.7.1. Kendini Gerçekleştirme:

İnsan ancak hayalleri ve idealleri doğrultusunda yaşayabilirse varoluş amacına ulaşmış olur. Bireysel anlamda kendilerini idealleri ile geleceğe yöneltenler bu amacı gerçekleştir(e)medikleri takdirde kendilerini yarım hissederler. *“Yaşamı anlamlı kılmanın en güzel yolu, kendini gerçekleştirmektir. Kendini gerçekleştiren kişi kendini yaşar.”* (Özodaşık 2001: 105) Bu bağlamda Son Sığınak romanında başkışı ve diğer kahramanların kendilerini gerçekleştirme adına ideallerini ve hayallerini barındıran tiyatronun ön plan çıktığı görülür.

Reşat Nuri Güntekin'in son romanı olan Son Sığınak'ta, adı ile doğru orantılı bir biçimde yazarın ve roman kahramanlarının yaşamlarındaki *“son sığınak”* olan tiyatroya karşı duydukları sevgi ve bağlılık anlatılır. Eserin başkışısı Süleyman'ın bir tesadüf eseri karşılaştığı tiyatro âşığı olan bir grubun geçmiş tiyatro hatıraları ve deneyimleri ile *“maziye yeniden yaşama”* arzuları onları tiyatro kurma yoluna iter. Yaşamda kaybedecek hiçbir şeyleri olmayan bu kahramanlar için tiyatro son sığınak görevi görür. *“Yazarı ve kahramanlarını aynı rüya içersinde buluşturan bu köklü içtepi, alıp başını giden bir duyu olarak sanat'tır.”* (Altuğ 2005: 141) Sanat çatısı altında birleşen kahramanlar, yaşamlarında kaybedecekleri bir şey olmadığını düşünerek ortak bir hayale dalarlar.

Geçmiş yaşantıların hayale dönüştüğü anda adı bile merak edilmeyen bir Anadolu kasabasının Halkevinde görülen *“kolektif rüya”*yı mirasyedi Servet Bey'in gerçeğe dönüştürme çabasıyla diğerleri de aynı rüyayı yaşamaya devam ederler.

“- Arkadaşlar, biz, bir tiyatro yapmalıyız, diyor, babamın Suriye valiliğinden kalma biraz bir şeyler var. Onları tasfiyeden dönüyorum... Ben, bütün masrafını üzerime alırım. Darülbedayi’den çok daha iyi bir kumpanya kurarız... Zekazik kampındaki gibi Süleyman Bey’i başa geçiririz. Bizlerden ve iyi tahsil görmüş gençlerden bir grup meydana getiririz. Bir de tiyatro binası... (...) Bu âdeta gözü açık görülen bir kollektif rüyadır.” (s.31-32)

Ortak noktaları tiyatro aşkı olan başkişi Süleyman, Makbule, Eyüp Hoca, Azmi ve Servet Bey’in “gözü açık gördükleri rüya” onları hayal âleminden çıkararak hakikat âlemine doğru yönlendirir. Geçmişten gelen tiyatro duyarlığı, sahne tozunu yutmuş kahramanların burunlarını sızlatmaktadır.

Başkişi Süleyman’ın çocukluk yıllarından başlayan tiyatro sevdası, onun ileriki yaşamını da etkiler. Babasının ölümünün ardından dağılma sürecine giren başkişinin ailesinin de ortak duyarlılığı tiyatrodur. Köşklerinin bahçesinde dekorlar hazırlayıp, yaz geceleri komşu köşklere misafir çağırıp aileden kurulu kadro ile dram oynayan başkişi, mühendislik okumak için gittiği Paris’te de tiyatro ile ilgilenir. Çocukluk yıllarından itibaren sevdiği tiyatroyu askerlik sırasında da bir süre devam ettiren Başkişi Süleyman, yaşam mücadelesi içersine girdikten sonra ancak kendi odasında yaptığı tiyatro maketleri ile eski aşkını yaşatır.

Tiyatro sadece başkişi için değil diğer kahramanlar için de ilk aşkları fakat son sığınakları konumundadır. Servet Bey, babasının mirasıyla köşkün bahçesine sahne kurdurup dalkavuklar ve sahici tiyatro oyuncularıyla birlikte oyunlar oynamış; Makbule, çocukluk yıllarında gizli gizli erkeklerin sazlı toplantılarına kaçmış sonra ilk Türk kadının sahneye çıkmasıyla Darülbedayi’e başvurmuş fakat kabul edilmemiştir; Eyüp Hoca, tiyatro aşkı yüzünden Bahriye’den kovulmuştur. Azmi ise Zekazik kampında Süleyman ile birlikte oynadıkları oyunları hala unutamamıştır. İşte bu ortak tiyatro aşkı, onların hayal dünyalarını hakikate dönüştürme yolunda adımlar atmalarını sağlar.

Hayallerini idealleri ile birleştirmek isteyen başkişi ve arkadaşları, Servet Bey’in konağında düzenledikleri bir imtihanla gençlerden de destek kuvvet oluştururlar. Eski birkaç tiyatro oyuncusun da katılımıyla kurulan kadro, Anadolu turnesi için hazırlanmaya başlar. İşte bu çalışmalar sırasında tiyatronun bağlayıcı tarafları kendini gösterir. Gece gündüz demeden oyunlar hazırlayan “Yeni Türk Tiyatrosu” elemanları, yorgunluktan şikâyet ettikleri zamanlarda bile “son sığınaklarından” ayrılmazlar:

“İlk günlerdeki gibi neşe ve heyecanla çalışıyoruz. Sonra, teneffüsler geliyor... İş aralarına teneffüsler diyorum; çünkü bu mektep teneffüsleri gibidir. (...) Bu çalışmalardan şikâyetler oluyor, fakat “Gidin!” dediğimiz vakit ses yok: Son Sığınak...” (s.77)

Anadolu turnesine çıkmadan önce tiyatro çalışmalarını büyük ümitlerle ve ideallerle sürdüren “Yeni Türk Tiyatrosu”nun asıl tiyatro sevgisi Anadolu’daki zorluklar karşısında ortaya çıkacaktır. Anadolu’ya geçtikten sonra bir aile gibi birbirine bağlanan kahramanlar, maddi kaynakları olan Servet Bey’in dönüşüyle yeni bir yapılanma içerisine girerler. Bu yapılanma ile kahramanlar, “son sığınak” olan tiyatroyu hayallerindeki gibi yaşatmak için zaman ve mekân olgularından sıyrılarak çalışmalarını devam ettirirler.

Geçmişteki hayalin Anadolu’daki kaba realite ile çatışması, kahramanların kimi zaman ümitsizliğe kapılmalarına neden olsa da içlerindeki tiyatro sevgisi onların aynı çatı altında yeniden toplanmasını sağlar. Anadolu’da kendi başlarına ayakta kalmaya çalışan “Yeni Türk Tiyatrosu”, sanat ağırlıklı oyunlarla iş yapamayacağını anlayıp dağılacağı anda çevrelerinde bulunan Hafız Nuri’nin Tuluat Kumpanyasından ilham alırlar. Kahramanlar, geriye dönüşün kendileri için daha ağır olacağını bilincinde olarak yeni Tuluat kumpanyasını kurma kararı almışlar ve tiyatro sevgisinin nasıl bir tutku olduğunu göstermişlerdir.

“İşte asıl turne orada kararlaştırmıştı. Hoca, artık çocuk gibi ağlıyor... Tesadüfün bir araya topladığı insanlar, istasyon fanusunun etrafındaki gece böcekleri gibi bu bilinmeyen yerlere gitmek, içinde bulundukları halden kaçıp kurtulmak ateşleri içinde yanyorlar.” (s.146)

Anadolu’da tiyatronun özellikle de tuluat tiyatrosunun neredeyse her kasaba, her köy içine girdiği de kahramanların gezdiği mekânlarla birlikte ortaya çıkar. Romanda, iki taraflı olarak işlenen tiyatro aşkı kahramanlarla birlikte Anadolu halkının cephesinden de sunulur. Anadolu halkı köy köy dolaşan cer hocaları gibi tuluat kumpanyalarına da alışmıştır. Onların dışarıdan bakıldığında sıkıştıkları dar mekân içerisindeki dışa açılımları biraz da tiyatrodan kaynaklanmaktadır.

“Bu iç sıkıntısından bunalmış memleketlerde zavallı gençlerin, genç çocukların bir açılma çağı var... Bu küçük kahve şanolarında hayatın vaat ettiği müphem ümitlerin görünmesini bekliyorlar. Kızlar, aşk, şiir... Ne kadar iptidai şekilde olursa olsun... (...) Buralar düşmüş memurlar, vazife için gelmiş genç adamlar...

Akşamla beraber bunalan insanlar... Kafesleri kapalı evlerden fırlayanlar... Bu şanolar hepsi için birer sığınaktır...” (s.210)

Hem roman kahramanları, yani tiyatrocular, hem de Anadolu halkı yani izleyicileri buluşturan ortak nokta, tiyatronun bir “sığınak” olarak algılanışdır. Tiyatro sevdasını bir sanat olarak algılayan kahramanların idealleri uğruna Anadolu halkına gitmeleri kendilerini hayata bağlayan değere karşı duydukları saygıdan ileri gelmektedir.

2.1.19.7.2. Kaçış:

Roman kahramanlarını kendini gerçekleştirme ülküsü adına tiyatro sevgisi gibi bir ortak paydada buluşturup onları Anadolu’ya sürükleyen nedenlerden biri de kaçış psikolojisidir. Her biri hayat karşısında farklı yenilgiler almış olan kahramanlar, hayatlarının geri kalanını geçmişte tattıkları büyük zevke, tiyatroya “sığınarak” unutmak isterler. Buruk yaşamların kesiştiği “Yeni Türk Tiyatrosunda” mutluluğu tam anlamıyla tatmış insan yoktur. Tiyatro, onları reel yaşamdaki kabalıklardan kurtarıp rüyalarındaki yaşama götüren bir büyülm kaçış yoludur.

Bireysel yaşamda hayal kırıklığına uğrayan kahramanlar, kendilerini gerçekleştirmek amacıyla en iyi bildikleri ve kendilerini mutlu hissettikleri tiyatroya kaçarlar. Çünkü tiyatro sahnesinde, reel dünyanın çirkin yanları bir kenara itilir. Orada birey kendisi olmaktan çıkar ve oynadığı rolün adamı olur. Hayattaki rol ile tiyatrodaki rollerin çelişikliği arasında sıkışan kahramanların Anadolu’daki güçlülere göğüs germeleri de gerçek yaşamdaki benliklerinden kaçışlarının göstergesidir.

Romanın başlangıcında, Yeni Türk Tiyatrosunun ilk kurulma anlarında başkişi Süleyman, aslında bu işe girmenin tehlikesini sezmiştir. Fakat onun hayat karşısındaki beklentileri ve geride bırakacak kimsesi olmaması onu da tiyatro sığınağına iter:

“Farkında olmadan çok ileri gittiğimi görüyorum. Kimsenin benim kadar tanımadığı bu eski (mirasyedi)’nin kimbilir nasıl bir kaprisine kapılmakta olduğumu bütün açıklığıyla görüyorum. Fakat çok geç... Ve ne kaybedeceğim. Dükkândaki adam gözümün önüne geliyor. Artık dönülmeyecek bir yoldayım. Maketlerimin açtığı rüya kapısından gireceğim.” (s.48)

Dört duvar arasına sıkışmış rüyalarını gerçekleştirmek isteyen başkişi, önüne gelen fırsatı kaçırmak istemez ve “kaybedecek bir şeyi” olmamanın bilincinde “Yeni Türk Tiyatrosu”nun kurucuları arasında yer alır. Başkişi gibi diğer kahramanlar için de

tiyatro bir kaçış noktası konumundadır. Kırık dökük yaşamlarını eski rüyalarıyla süslemek isteyen kahramanlar “son sığınaklarına” sımsıkı sarılırlar:

“Mahrumiyetler içinde bir çölde gibi sarılı olduğumuz için tiyatro, etrafımızda coşan hayata ve hırslara karşı bizim “Son Sığınağımız”dır. Hiçbir ateşin bozamayacağı, giremeyeceği bir sığınak...” (s.76)

Tiyatroyu kendisine sığınak olarak görenlerden biri de Remziye’dir. Başkişi Süleyman’ın sezgileri doğrultusunda evli olduğu anlaşılan ve kocasından ayrılarak geldiği tiyatro, onun geride bırakmak istediği hayatının kaçış noktası olur. Tiyatro ekibinin Anadolu’da dağılmak üzere olduğu sırada Süleyman’ın konuştuğu Remziye nasıl bir kaçış psikolojisi içerisinde yaşadığını itiraf eder:

“ - Benim -bitmiş demeyeceğim- başlayamamış bir hayatım var. (...) Kaçıp kurtulmak... Ah, ne kadar güzel, geldiği yere bir daha dönmek...Bir izi bir kere daha çiğnememek...” (s.149)

Remziye’nin “başlayamamış bir hayat”tan kaçarak sığındığı tiyatro, diğer kahramanların yaşadıkları hayattan kaçıp buluştukları nokta ile eşdeğerdir. Ortak yazgının tiyatro sevgisi olarak görüldüğü romanda, aslında başkişiden başlayarak hüznü bir geçmiş ile birlikte içlerinde ukde kalmış bir aşkı birleştirme çabası görülür. Gerçek yaşamda bir kenara itilen, pasif ve edilgin birer kişilik olarak yaşayan kahramanlar, bu pasiflikten kaçarak sahnede “olmak istedikleri” kişilerin bedenleri altında diledikleri gibi yaşamaya kaçarlardı. Bu kaçışı bilinçli bir şekilde tercih eden kahramanların hepsi de tiyatroyu “arzulayan özne” konumundadırlar. Yaşadıkları hayatın getirmiş olduğu ümitsizlikleri risk alma pahasına da olsa tiyatroya sığınarak bertaraf etme arzusunu yoğun bir biçimde hissederek. Nitekim “Arzulayan özne, adımlarının altında arzusunun açtığı uçurumu gördüğünde kendini isteyerek bu uçuruma bırakır; ümitsiz durumuna karşın metafizik hastalığın daha önceki evrelerinin ona sağlamadığı şeyleri keşfetmeyi ümit etmektedir”(Girard,2001:152). Son Sığınak romanındaki kahramanlar da arzuladıkları nesneye uçuruma düşme pahasına bile olsa kavuşma mücadelesi vermişlerdir. Çünkü artık onların hayatlarında kaybedecek bir şeyleri kalmamıştır.

2.1.19.7.3. Yoksulluk:

Yoksulluk izleği, “Yeni Türk Tiyatrosu” oyuncularının umutlarının ve hayallerinin peşine düşerek zengin mirasyedi Servet Bey’in peşinden sürüklendikleri Anadolu’da “bir başlarına kaldıkları” anda baş gösterir. Tiyatronun maddi destekçisi Servet Bey’in ani bir karar ile İstanbul’a dönmesi ve karısının açtığı davayı kaybetmesiyle kasasını yitiren grup, geriye dönmeme kararı verip kendi başlarının çaresine bakmaya başladıkları zamandan itibaren âdeta sefil bir yaşam içerisine sürüklenirler. Bu sefil yaşam tarzı, onların sadece parasız ya da aç kalmalarından değil sürekli olarak yollarda geçirilmek zorunda olunan bir yaşamın sebep olduğu mecburiyetlerden kaynaklanır. Gittikleri hiçbir yerde aç kalmamalarına rağmen zor şartlarda iş bulmak onların tiyatroya dair idealist yaşamlarını bir kenara iter. Doğu Anadolu’da yine kasaba kasaba gezerken bir nehir kenarında konaklayan grubun tasviri, yaşadıkları sıkıntılı günleri gösteren bir delildir:

“Ellerinde balıklar, güneş ışığında yanıp sönüyor. Bizi görünce etrafımızı sarıyorlar. Lokman balıkları hemen hiç fiyatına alıyor, tuzlayarak muhafaza etmeyi, hatta bir gaz tenekesine basarak kumanya yapmayı düşünüyor: “Ağrı’da kalacağız. (...) Çalı çırpı arıyoruz.; işte o, yok. Sular çekildikten sonra hayvanlar saz, kumuş, ne varsa bir şey bırakmıyormuş...”

Toprakların içinde çukur kazılıyor, ele geçirebildiğimiz çırpılarla ateş yakıyoruz, balıkları kızartıyoruz. Ortaçağ’a dönmüş bir halimiz var...” (s.161)

Genel anlamda durumlarından şikâyet etmeyen roman kahramanları, bireysel tutkularını yavaş yavaş yitirdiklerinin farkındadırlar. Artık konargöçer bir kültürün parçası olduklarını itiraf etmekle birlikte bu yaşamın getirdiği zorluklar, yıllarca durağan yaşamış kahramanları yorar. Küçük kazalardan yorgun argın dönen tiyatro ekibi, yollarda geçen zamanı ancak Lala’nın ve Hakkı’nın yitimiyle anlayarak “toprağın artık yenmediğinin” bilincine varırlar.

2.1.19.7.4. Yalnızlık/Yaşama Tutunma Arzusu:

Tiyatro sevgisinin buluşturduğu roman kahramanları yitik ve eksik yaşamlarını Yeni Türk Tiyatrosu adı altında bütünlerler. Geçmişinden kaçan ya da artık yapılacak bir işi olmadığını düşünerek tiyatro ekibine katılan kahramanlar ilk günlerden itibaren büyük bir aile biçimine bürünürler.

Romanda kahramanların dikkat çeken en önemli özellikleri, bağlı oldukları bir ailenin olmayışıdır. Kendi başlarına kalmış olan kahramanların geçmişte kalan tiyatro sevdası, bir rüya biçiminde devam eder. Bu rüyayı paylaşmak isteğiyle kurulan tiyatrodaki herkes ailenin bir parçası olur. Anadolu’ya turneye çıkmadan önce çalışmalarına başlayan Yeni Türk Tiyatrosu yaşlısıyla genciyle büyük rol oynayanı küçük rol oynayanı ile büyük bir kaynaşma içerisine girer. Kadınlı erkekli büyük bir aile şeklini alan tiyatrodaki herkes birbirine sevgi ve saygı sınırları çerçevesinde yaklaşır. Anadolu’da Servet Bey’in maddi desteğinden yoksun kaldıktan sonra dağılmak yerine birbirlerine daha sıkı kenetlenen kahramanlar, tiyatronun kendi içerisinde yaşayanları kuşatan içtenliğinin göstergesi olurlar: *“Genç, ihtiyar, bütün ayrı ayrı derileriyle, bir garip aile kurulmuştu.”* (s.147) Bu garip ailenin yollarda geçirdiği zaman dilimi içerisinde, bağlılıkları giderek daha çok artar. Yaşayamadıkları aile sevgisini burada birbirlerine aktarım yoluyla kuran kahramanlar, bir zamanlar tiyatronun ilk kurulduğu dönemlerde arka planda kalan Hakkı ve kambur’un da “aile” için önemini algılar:

“Yeni Tiyatro’nun en küçük gördüğü insanlar, şimdi başlarımızdır. Hakkı, bize bir nimettir... Hiçbir şey yapmazsak o, hokkabazlık yapıyor. Açtığı sefil tepsiye düşenden hepimize hisse vardır. Ve bundan utanmıyoruz. Ailenin nesi varsa o koyar ortaya... Birbirimize hiçbir nizamın bağlanamayacağı kadar bağlıyız” (s.170)

Roman kahramanları kurdukları yapay aile ile reel yaşamda kuramadıkları aile sevgisini “gözü açık gördükleri kolektif rüyada” yaşarlar. Romanın temel izlediği olan tiyatro sevgisinin destekçisi konumunda olan “sadakat”, kahramanların bir arada yaşayabilme ve zorluklar karşısında tutunabilme yetilerini ortaya çıkaran bir izlek durumunda yansıtılır.

2.2. ROMANLARINDA ORTAK YAPI

Bir geçiş devrinin tanığı olarak Osmanlı Devletinin çöküş döneminden Cumhuriyetin kuruluşu ve sonrasında yaşayan Reşat Nuri, Türk edebiyatına kazandırdığı yapıtlarıyla önemli ve haklı bir ün kazanır. Kendisinden önce gelen köklü divan edebiyatı geleneğinin eleştirildiği ve şiirden farklı edebi türlerin ortaya çıktığı bir dönemde edebiyat hayatına atılan Reşat Nuri, bu kültürel çatışmanın içerisinde yazın hayatına başlar. Özellikle kendisine üstad olarak kabul ettiği Halit Ziya ve Servet-i

Fünûn romanının kaynaklığını oluşturan Fransız natüralistleri edebi zevkinin oluşumuna katkıda bulunur.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanının önde gelen isimleri arasında yer alan Reşat Nuri Güntekin'in romanları araştırmacılar tarafından genellikle aşk romanları ve sosyal konulu romanlar olarak ikiye ayrılır. Bu belirleme yanlış olmamakla birlikte onun romanlarının tümünde sosyal konular incelikli bir biçimde işlenir.

İlk dönem romanlarında bireysel konuları işleyen Reşat Nuri Güntekin, olgunluk dönemi eserlerinde daha çok toplumsal konulara yönelir. Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında sosyal unsurların fazla olması onun çok iyi bir gözlemci olduğunu göstermektedir. Her romanında sosyal çevreyi ve bu çevreyi oluşturan insanların ilişkilerini gözleme dayalı olarak aktarır. Romanlarındaki olayların gerçeğe yakın oluşu hem onun bu özelliğinden hem de etkisinde kaldığı Fransız natüralistlerden kaynaklanır. Zira yazar, anlattığı kişileri her zaman yaşadığı toplum içerisindeki konumu ile birlikte ele alır.

Reşat Nuri Güntekin'in romancılık yaşamı ilk eserlerinden itibaren sürekli bir gelişim çizgisi içerisinde değerlendirilebilir. İlk dönem romanlarında olay örgüsünde neden-sonuç ilişkileri daha zayıf bir yapı gösterirken, Yaprak Dökümü ve sonrasında yazdığı eserlerde vakalar daha sağlam neden sonuç ilişkilerine bağlanarak verilir.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında klasik vaka düzeni hakimdir. Romanlarının konuları belirli bir sıra dahilinde (giriş-gelişme-sonuç) biçiminde gerçekleşir. Bununla birlikte yazar, özellikle kahramanlarını ön plana çıkararak olayları onların dünyasından nakletmeyi tercih eder. romanlarında özellikle bir çekirdek vaka bulunmasına rağmen yazar, bu çekirdek vakayı okura naklederken çoğu kez gizem unsuru da kullanır. Asıl vakayı geliştirmek için ya tanık anlatıcı ya da mektuplar ve günlük şeklinde kurgulanan romanlar çerçeve vaka biçiminde sunulur.

Reşat Nuri Güntekin eserlerinde hem bireysel hem de toplumsal konuları iç içe geçmiş bir biçimde işler. Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Damga, Ateş Gecesi, Eski Hastalık, Bir Kadın Düşmanı, Çalıkuşu, Harabelerin Çiçeği adlı eserlerde özellikle kurguyu aşk izleği ile oluşturduğu görülür. Bununla birlikte bu eserlerde toplumsal sorunlarda azımsanamayacak derecede irdelenir.

Sadece sosyal içerikli sorunları ele aldığı Acımak, Yaprak Dökümü, Yeşil Gece, Değirmen, Kızılıcak Dallar, Gizli El, Kavak Yelleri, Miskinler Tekkesi, Son Sığınak,

Gökyüzü, Kan Davası romanlarında aşk izleği ya temel vakayı destekleyici izlek konumunda işlenmiş ya da hiç işlenmemiştir.

Romanlarının hepsinde vaka geliştirilirken tesadüf unsuruna fazlaca yer verilir. Hemen her romanda kişilerin yaşam çizgileri tesadüflere bağlı olarak değişir. Bu tesadüf ise genellikle tren arızasına bağlı biçimde işlenir. Kan Davası ve Son Sığınak romanlarında vaka kuruluşu tamamıyla trenin arızalanmasına bağlı olarak gelişir. Kan Davası'nda başkişi Ömer askerlik dönüşü trenin arızalanmasıyla indiği bir Anadolu kasabasında karşılaştığı eski bir arkadaşının yanında kalmaya karar verir ve sonra da civar Yukarı Sazan köyüne öğretmen olur. Son Sığınak romanında ise yine başkişi Süleyman'ın Diyarbakır'dan İstanbul'a geldiği trenin yolda kalmasıyla tiyatro sevdalı bir grup ani bir kararla tiyatro kurmaya karar verirler ve vaka bunun üzerine geliştirilir. Damga romanında İffet'in İzmir'den İstanbul'a giderken trenin yolda kalmasıyla birlikte Rana ve annesine yardım etmesi; Akşam Güneşi romanında başkişi Nazmi'nin Avrupa'ya giderken trenin Edirne'de arızalanması ve Nazmi'nin tesadüf eseri eski arkadaşı İbrahim ile karşılaşp Bulgar çetelerine karşı savaştıklarını öğrenip onlara katılması da Reşat Nuri'nin romanlarındaki tren ile ilgili tesadüflerin bir kısmıdır.

Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi ve Acımak romanlarında ise vaka kuruluşu tanık konumundaki anlatıcının başkişi ile tanışması ile geliştirilir.

Romanların yapı, izlek, üsluba ait bazı ortak özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Romanlarında genellikle karma-anlatıcı bakış açısı kullanan Güntekin özellikle kahramanların ağzından olayları anlatır.
- Mekan fiziksel olarak İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli kasaba ve köyleridir. Özellikle Anadolu mekanının insana yansıyan mahrumiyeti ve ihmal edilmişliği ile birlikte ele alınır. Bu durum kapalı-dar ve labirentleşen mekan betimlemelerinin insan ruhuna yansıyan yönleriyle birlikte sunulur. Bu bağlamda Reşat Nuri'nin romanlarında mekan –insan ilişkisinin önemli bir yeri olduğu söylenebilir.
- Genellikle 2. Meşrutiyetten Cumhuriyet sonrasına kadar uzanan bir süreç romanlarındaki vaka zamanlarını oluşturur. romanlarındaki zamanın bu derece uzun süreyi kapsamaması nedeniyle zamanda geriye dönüş, özetleme, zamanda sıçrama tekniklerini kullanır.

- Roman başkışileri genelde erkek olmakla birlikte Çalıkuşu romanında Feride, Eski Hastalık'ta Züleyha, Kızılıcak Dalları'nda Gülsüm kendine özgü birer kadın başkışı olarak dikkat çekerler.
- Romanların hepsi sade, akıcı ve anlaşılır Türkçe ile yazılmıştır. Köy ve kasabayı anlatan romanlarında yöresel ağız özelliklerine yer verilmiştir.
- Romanlarının temelinde idealizm ve kendini gerçekleştirme izleği ön plana çıkar. Bununla birlikte yabancılaşma, narsisizm, kültürel çözülme, yozlaşma/çürüme, sosyal adaletsizlik, başkaldırı gibi ortak izlekler bir çok romanın temel kurgusunu oluşturur.
- Her romanında mutlaka yüzü çiçekbozuğu ya da yanmış olan bir kahraman görülür.
- Akşam Güneşi ve Dudaktan Kalbe romanlarında "Allah her insanı bir iş için yaratmış..." diyerek romanın vakası içinde yer alan kahramanlara bir iş uydurur
- Romanlarının büyük bölümünde bazı kelime grupları ortaktır. "Geride evlad u ayal olmazsa" gibi.
- Romanlarında kadın karakterlerin çoğu ilk bakışta güzel olmamakla birlikte dikkatlice bakıldığında güzel ve ilgi çekici olur.
- Roman başkışilerinin hemen hepsinin ailesi ile ilgili sorunları vardır. Çoğunluğu öksüz ve yetimdir.
- Hemen her romanda başkışilerin yardımına koşan ve yakınlarında bulunan dert ortakları Lala, Kalfa ve geneli azınlıklardan oluşan ev sahipleri vardır.

Reşat Nuri'nin romancılığı ilk dönemden son döneme doğru gelişirken bireyselden toplumsala doğru ilerleyen bir çizgi üzerindedir. Bu çizgi özellikle romanı İstanbul'dan çıkararak Anadolu'nun içlerine doğru girip eleştirel bir tavır geliştirir. Anadolu insanı ile İstanbul arasındaki kopukluk, bürokratik iletişimsizlik gibi toplumsal konular olgunluk dönemi romanlarının temelini oluşturur.

Romanlarında kendilik değerlerini kurgulamak isteyen ve genellikle aile şefkatinden mahrum büyüyen başkışiler, idealize edilen değerleri yaşama-yaşayamama karşıtlığı içerisinde ele alınırlar. Genel anlamda hümanist bir bakış açısıyla insanları

roman dünyasına sokan anlatıcı katı bir eleştirel tutum yerine karşısında olduğu kişi ve davranışları ironik bir tavırla eleştirir.

Romanlarının genelinde öykü zamanı başkişilerin geçmiş hatıralarının şimdiki zaman dilimine taşınması biçiminde sunulur. Geriye dönük anlatımla kendilerini ve geçmişlerini yargılayan başkişiler, zamanın psikolojik baskısını da hissederler.

Reşat Nuri'nin romanlarında mekan, işlevsel bir biçimde kişilerin ruhsal dünyasını etkileyen ve yönlendiren unsur olarak betimlenir. Özellikle fiziki mekanın roman kahramanlarına uygun biçimde sunulması yazarın mekan-insan ilişkisine önem verdiğinin de göstergesidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ROMANLARDA DİL VE ÜSLUP

3.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri

Reşat Nuri Güntekin, kahramanlarının ruh durumlarını sadece romanın anlatımını kurgulayan bakış açısı ile değil aynı zamanda diyaloglar ve iç monologlar aracılığı ile de sunar. Diyaloglar sırasında konuşmaya iştirak eden kahramanlar, bir taraftan cümleleriyle kendilerini ifade ederken bir taraftan da karşısındakilerin konuşmalarından onun ruhunu açmaya ve çözmeye yönelik ipuçları yakalama arzusu içindedirler. Zira *“diyaloglar vasıtasıyla, dramatik türe has göstermeyle ilgili sahneler anlatmayı zenginleştirmekte, kahramanların bazılarının ruhi durumları anlatıcının dikkati ve yazarın ifadesiyle gözler önüne serilmektedir.”* (Aktaş, 2002: 120) Kahramanlar arasında geçen konuşmalardan önce verilen ruh tahliline yönelik geçiş ifadeleri bu yönüyle; anlatılanla anlatılmak istenen arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya yönelik bir durumu yansıtır.

Ben anlatıcı ile kurgulanan eserlerde konuşmaya başlamadan önce kahramanlar; hâkim bakış açısı ile kurgulanan romanlarda ise yazar, karşısındaki insanın davranışını ve iç dünyasını yansıtıcı çözümlemeleri durum zarfları aracılığı ile yansıtmaya eğilim gösterirler.

“Şeytan kız, bu sefer daha şiddetle protesto etti.” (Bir Kadın Düşmanı, s.93)

“Niyetindeki kötülüğü sesindeki ateşle saklamaya çalışarak.” (Miskinler Tekkesi, s.107)

“Vehbi Efendi’nin karısı, muallimenin omuzlarını okşadı, elinden valizini aldı, etraftan işitilmesinden korkuyor gibi geldi, yavaş bir sesle:”(Acımak. s.47)

“Jülide kalbinin en ince yerinden yaralanmış gibi feryat etti.”(Akşam Güneşi, s.182)

“Şahin efendi mahzun ve korkak.” (Yeşil Gece. s.231)

“Fakat biraz evvel kapıdan girerken çekiniyor gibi görüldüğü halde bu defa nedense fazla ehemmiyet vermedi; babasını korkutmak istediği zamanlara mahsus titiz sesiyle.”(Yaprak Dökümü, s.122)

Bireyin ruh halinin, konuşmasından ziyade davranışlarına yansımaları ve davranışlarıyla ruhundaki gizli yönleri açığa vurma; “*niyetindeki kötülüğü sesindeki ateş ile yakmaya çalışarak*”, “*Şeytan kız*” vb. ibarelerle yazarın kendisi ya da öteki birey tarafından ifade edilir. Bu ifade ediş sırasında, sadece konuşmaya yansıyan sözler değil, konuşmanın altında saklı olan içsel düşünceler de yansıtılmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında bu üslup özelliğini kullanarak diyaloglardan önce kısa bir yorum sözcüğü eklemesi, bağlantıyı kurmak ve anlık dönüşlerle nesnel bir tutuma öznellik yükleme çabası içinde olduğunun göstergesidir.

“Mükerrem kızdı, fakat belli etmedi:” (Gökyüzü, s.63)

“Yusuf sahte bir hayretle kaşlarını kaldırdı:” (Eski Hastalık, s.85)

“Bu odada görüşülen perişanlığını, kendi tarafından kâfi derecede konuşmuş olduğunu anlatmak ister gibi meydan okuyucu bir jestle:”(kan davası, s.6)

Bu tür ifadeler, olayların ve bireylerin davranışlarına yansıyan içsel yönelimleri parçalı olmaktan kurtararak bir bütünlük kazandırması ve aradaki perdeyi aralaması bakımından oldukça dikkat çekicidir:

Mutasarrıf büyük hanımı fark edince kollarını kaldırarak:”(kızılıcık Dallar, s.202)

“O, biraz tuhaf bir tavırla cevap verdi:” (Damga s.22)

“Hatice Hanım onlara biraz dışarıda durmalarını söyledi, sonra mahcup mahcup:”(Çalıkuşu, s.185)

“Müftü artık hezeyan halindeydi:” (Kavak Yeller s.130)

Yukarıya örnek olarak aldığımız ifadeler, kahramanlar arasındaki ilişki sürecinde konuşma gerçekleşmeden önceki bağlantıyı sağlayan ve bireylerarası ilişkiyi davranışsal bir tablodan soyutlayarak ruhsal bir zeminle bütünleştiren yorumlardır. Dikkat edilirse kahramanların konuşmaları ve davranışları “*mahcup mahcup*”, “*tuhaf bir tavırla*”, “*hayretle*”, “*mahzun ve korkak*”, “*korkuyor gibi*” ibarelerle görsel bir boyuta taşınır. Bu tür bağlantı ifadelerinde, konuşmanın okur gözünde canlandırılması sağlandığı gibi üsluba da bir hareketlilik ve iç dinamizm kazandırılmaktadır. Kahramanlarının diyaloglar sırasındaki tepkilerini ve ruhsal eğilimlerini ortaya koyan

bu üslup özelliği ile kahramanların okur belleğinde tanınma sürecinde, olaylara bağlı bir şekilde gelişen içsel tepkilerinin dışa açılımı yansıtılmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in "iç monolog" tekniği kullanırken özellikle sıfatlara yer vermesi, ruhsal ve fiziksel tasvirin romanlarında tuttuğu yerin önemini göstermesi açısından dikkate değer bir olgudur. "*İç monolog (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir.*" (Tekin, 2001: 264) Kahramanların iç monologları, dış dünyayı nasıl algıladıklarını ve öznel yargılarının niteliğini yansıtıcı bir özellik gösterir.

"Jülide'yi sade sevmemekle iktifa etsem kolay olacaktı. Fakat ondan nefret de ediyordum. Ne yapsa, ne söylese bana fena geliyordu. Neşesine, hüznüne, usluluğuna, yaramazlığına, hâslı her şeyine kızıyordum."(Akşam Güneşi s.152)

"Lamia'yı seviyorum. İlk günlerde bir hazin kanaatin yeisine mağlup olmamak için çok didindim, çok uğraştım. Musiki hayatımın birçok müstakil ve meysaatlerinde beni teselli etmişti. Yine ondan şifa umdum. Bütün kalbimle kendimi eserime vermek istedim. Hummalı bir faaliyetle çalışmaya başladım."(Dudaktan Kalbe s.275)

Kendi dışındaki bireyleri, iç dünyalarında iç monologla yansıtmaya eğilimi, kahramanların sadece bireyi ve bireyle bütünleşen eşyayı değil olayları ve eşyanın olaylar üzerindeki hâkimiyetini algılama biçimlerini ve ben'lerinin gücünü de yansıtır. "*Kişiler dünyasındaki bütün bireyler, yalnız kaldıkları anlarda yaşadıklarını eylemsel ve düşünsel olarak içselleştirirler ve bu da içdiyalog yoluyla metne taşınır.*" (Deveci 2005: 422) İç monologlarda ve iç diyaloglarda kahramanlar, sadece kendileri ile yüzleşmezler aynı zamanda yaşadıkları olaylarda etken olan kişileri de tahlil ederek onların gerçekliklerini de yakalamaya çalışır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında, iç monologlarda görülen kendiyle hesaplaşma ve benliğinin algılamasıyla etrafı sorgulama olgusu, derinlikten ziyade sadece olayları adlandırmaya ve çözmeye yönelik bir yüzeysellik, dilin öznelleşmesi ve edilginlikten sıyrılarak etkinliğe yönelmesidir.

"Niçin itiraf etmeyeyim? Hayatımın bu devresinde fena adam olmaya da çalıştım. Mademki haksız yere ceza gördüm, damgalandım. Mademki kanun-ı cemiyet beni fena tanıyor. O halde fena adamlar gibi hareket etmeye hak kazandım" diye muhakemeler yapıyordum. Kaç gece, içim bir ölüm isyanıyla dolu, karanlık sokaklarda dolaştım. Kaç defa Unkapanı tarafındaki koltuk meyhanelerinde Karabet ile hırsız

arkadaşlarını aramaya gittim. Fakat son dakikada, azmim kararım beni terk ediyordu.”
(Damga. s.109)

“Ben o gece herkes yattıktan sonra yatağımda ağladım. Fakat zannederim ki, bu sefer ki yaşlar rol için değil, kendi kendime kızgınlığımdandı. Mademki arkadaşlarıma bir gourde olmadığımı ispat için bir yalan uydurmaya karar vermiştim, dünyada başka insan kalmamış gibi niçin kuzenimi, dünyanın muhakkak en iğrendiğim insanı olan Kâmrân’ı ileri sürmüştüm.”(Çalığışu. s.49)

İç monologlardaki yüzleşme genellikle geçmişe dönük eylemlerin sorgulanması niteliğinde olup kahramanların yaşadıkları sorunlarla paralel bir seyir takip etmektedir. Dış ve iç arasında gidip gelen bireyin kendini sorgulaması ve iç dünyasına yönelmesi, anlık geçişlerle sağlanır. Bu geçişler sırasında kahraman, iç monologlarla ruhundaki her türlü olguyu gözden geçirme ve kendiyle hesaplaşma edimselliği göstererek, bireysel varlığını ve kimliğini kanıtlama çabası içine girer ve yaşadığı dönüşümleri ruh evreninde yorumlama ile hem bugünü hem de geçmişi değerlendirme sürecini bilinçaltından bilince doğru sürüklemiş olur:

“Bir seneye yakın bir zaman öylesine çalıştım, iyi bir memur, iyi bir insan olmak için ne lazımsa yapmaya gayret ettim. Fakat buna rağmen tercüme-i halime, geçimsizliğime dair kayıtlar düştü. Zararım bundan ibaret olsa yine şükredeceğim. Ruhen de manen de çok düştüm, çok kaybettim.”(Acımak. s.76)

“Ben, oraya, bu akşam başkaları gibi bir insan olmak hayaliyle yaşamak için gitmiştim. Hâlbuki çirkinliğim, tamamıyla gizli olduğu halde ben, öteki insanlara benzemiyordum. Demek, benim insanlardan farkım, sade çehremde değildi. Fikrim, hislerim, gönlümün içinde taşlaşmış sakit ıstırabım itibarıyla da onlardan başka bir mahlûktum.” (Harabelerin Çiçeği. s.58)

“Karımı sevmiyor muydum? Ondan hoşnut olmamam için bir sebep mi vardı? Bunların hiçbirisi değil Celile, hele bu yaşadığımız zamanlarda bulunmaz bir kadındı. Kasabanın en zenginlerinden biri olduğumuz halde hiçbir eğlencede, süste, sefahatte gözü yoktu. Çok temiz ve tutumlu idi. Evini her şeyden ziyade severdi.” (Kavak Yelleri s.226)

Karakterlerin kendilik dünyalarını oluşturma çabası eserlerdeki anlatım unsurlarına da yansır. Bireyselleşmeye yönelen kahramanlar, kendileriyle baş başa

kaldıkları anlarda yaşamlarını sorgulama ihtiyacı hissederler. Kahramanların kendilik dünyalarına yönelerek içteki sesleri/ben'leri ile konuşmalarını alıntıladığımız örneklerden hareketle bireyleşme yolundaki etkilerini göstermeye çalıştık.

Yazarın, olayları ve kahramanların davranışlarını yansıtmak için anlatma yöntemine sıkça başvurması, olay örgüsünün üzerindeki yükü hafifletmeye ve geriye dönük bir özetleme yapmasına imkân sağlamaktadır. Olayların yoğun bir şekilde verildiği ve diyalogların anlatının kurgusunu hareketlendirdiği romanlarda anlatma/özetleme tekniği bu anlamda geriye dönük yaşam kesitleri sunarak, anlatıya bir belirginlik ve rahatlama kazandırmaktadır.

“Biraz sonra ezan okundu; cami meydanında bir kalabalık toplandı. Yusuf, öteye beriye başvurarak birkaç mektep çocuğuyla yirmi kadar erkek getirmeye muvaffak olmuştu.”(Eski Hastalık, s.214)

Reşat Nuri Güntekin'in anlatma/ özetleme tekniğini sadece geriye dönük olayları aydınlatmak için değil aynı zamanda anlatının akışını hızlandırmak ve olaylar arasında etkileşim bağını kurmak için de kullanması, okurun bilmediklerini gün yüzüne çıkarması açısından önem taşır:

“Epeyce bir zaman konuşmadan yürüyoruz. Sonra Hacı Rüstem'in köpekleri ulumaya başlıyor. Onların yolun kenarına kadar yaklaştıkları seslerinden anlaşılıyor. Murat beyle Ferhat ürker gibi oluyorlar”(Kan Davası. S.160)

Geçmiş şimdinin içinde ifade edebilmek ve zaman bütünlüğünü korumak arzusunda olan yazar, bu tekniği kullanarak kurgulanan anlatının gizli yönlerini de açığa vurur. Anlatı kişilerinin işlevselliğini gözler önüne seren anlatma/özetleme tekniği, olayların aşamalarını gözler önüne sermesi açısından da dikkat çekicidir:

“Talebeliğimde Galata Rıhtımındaki gazinoların önünde bir nasırcı tanıdım. Soba borusu haline gelmiş bir pantolonun üstünde yağda parıl parıl bir redingotu, o zaman apartman adı verilen uzun ve sarı bir lastik yakası, bunların üstünde de bir melon şapkası vardı. Bir elinde mukavvadan bir nasırlı ayak resmi, ötekinde patlak bir meşin çanta tutardı.”(Kavak Yelleri. S.161)

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında üslubunun temelini oluşturan unsurlardan birisi de sıfatlar aracılığı ile eşyayı ve kahramanları betimleme yoluna gitmesidir. Bu sıfatlar, kahramanların öznel düşüncelerini yansıtırken kahramanların gözüyle eşyanın

ve bireylerin tanımlanmasında, iç ve dış arasında dengeyi sağlayıcı bir görev üstlenirler. Bu anlamda özellikle işaret sıfatları dış dünyaya yönelen bireyin eşyayı ve öteki insanları anlamlandırma çabasının bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

“Çok hafif ve hoppa idi. Fakat bu fikirsiz, sade, masum bir çocuk hafifliği değildi. Öyle olsa hiç korkmaya lüzum görmez, bu afacanlığı yaşının icabı addeder, sayılı fırtınalar gibi zaman ile sükûn bulmasını beklerdim. Bu hafiflik daha ziyade müfrit bir emel taşkınlığına, hiçbir şeyden memnun olmamak için yaratılan, daima ele geçmeyecek şeylerin hasediyle, gidilemeyecek yerlerde daüssulasıyla yanan marazi ruhların hırçınlığına benziyordu. Çok hassas olduğu muhakkaktı. Fakat bu da, bir içli çocuğun tabii hassasiyeti değildi. Böyle insanlar, rikkat, şefkat, merhamet fakirlerine benzerler.”(Akşam Güneşi. S.192)

Gösterme ve betimleme yöntemlerinde, kişi ve mekân tasvirlerinin geniş yer tutması, eşyayı kendi benliğine göre algılayan bireyin bu algılayışın sebep olduğu öznel bir tutumla; olguları yapmacılıktan uzaklaştırarak, izlek etrafında şekillenen her unsura yaşamsal bir gerçeklik kazandırmak istemesinden kaynaklanır. Aşağıya aldığımız betimleme örnekleri, yazarın eşyaya ve insana yaklaşım biçimini öznelere ve nesnelerin bağlı oldukları ortamla bütünleştirmeye yönelik bir tablo halinde sunulmak istendiği olgusunu yansıtır.

“Eski bir taş köprü ile dere geçildikten sonra fakir mahallere giriliyor ve sefalet, bütün dehşeti ve çirkinliğiyle başlıyordu. Ortalarında akan çirkef sularında yarı çıplak çocuklarla çamurlu köpekler oynayan eğri büğrü sokaklar... Tezekle çamurdan yapılmış yarı yarıya toprağa gömülü penceresiz kulübeler... Birçoğunun aralık kapılarından pis kokulu dumanlar tütüyor. Başları yamalı peştamallarla sarılı, dizlerinden aşağısı çıplak kadınlar... Eski hasır parçaları üstünde güneşlenen iskelet gibi ihtiyarlar. Küçülmüş ihtiyarlara benzeyen yüzlerindeki yaralara sinekler üşüşmüş, şiş karınlı, çıplak sıksa vücutlu çocuklar...”(Yeşil Gece. s.53)

Özellikle Anadolu’da geçen romanlarda mekanın insana sinen yüzü gösterilmeye çalışılır. Bununla birlikte Güntekin her romanında gözlem yeteneğini dış tasvirleri insan ruhuna uygun biçimde vermeyi başarır.

Edebi metinler toplumların kültürel birikimlerinin yazıya aktarımıdır. Bu aktarım toplumsal bilinçdışının görüntü seviyesi olarak eserlerde kendini var eder. Her metin ise kendinden önce söylenen metnin başka ve değişik açılardan söylenmesinden

oluşur. Bu bağlamda her metin ile kendisinden önce ve sonra yazılanlar arasında kaçınılmaz bir metinlerarasılık söz konusudur. Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında da metinlerarasılık oldukça geniş yer tutar. Yazar, bu teknikle, romanın vakasını geliştirmeye yardımcı olacak metinleri kurgunun içerisine yerleştirir.

*“Pür ateşim açtırma benim ağzımı zinhar
Zalim, beni söyletme, derunumda neler var;
Bilmez miyim ettiklerini, eyleme inkâr,
Zalim, beni söyletme, derunumda neler var!”* (Çalığışu, s.406)

Özellikle kendi dönemi ve önceki dönemlerin eserlerinden alıntılar yapan yazar, hem divan şiiri hem de halk edebiyatı unsurlarını romanlarına incelikli bir biçimde işler. Divan şiiri ve Tanzimat şiirinden beyitler ve halk edebiyatından özellikle masal örnekleri Reşat Nuri'nin romanlarının vazgeçilmez öğeleridir.

*“Harab-ı zelzele bir köy
Şu anda bir çatının”* (Değirmen, s.41)

Tevfik Fikret'in Verin Zavallılara adlı şiirinden alınan yukarıdaki beyitler, Değirmen romanının konusuna uygun olarak Anadolu halkının içinde bulunduğu sefalet ve romanın ana konusunu oluşturan deprem ile ilgili olarak metnin içine yerleştirilir. Metinlerarası ilişkilerde taşınan/yerleştirilen metin ile ana metin arasında uyum olması gerekmektedir. Reşat Nuri romanlarında bu ilkeyi gözeterek uygun beyitler ve dizeler kullanır. Akşam Güneşi romanında halk edebiyatının cinaslı mani türünden faydalanan yazar metnin gidişi ile orantılı olarak aşağıdaki maniyi kahramanlarına söyler:

*“Yer beni, yer beni
Yüreğime bir kurt düştü
Gece gündüz yer beni
Ben bu dertten ölürsem
Kabul etmez yer beni”* (Akşam Güneşi, s.282)

Reşat Nuri, özellikle beslendiği edebi kaynakları kendi eserlerine yansıtır. Divan şiirinin yanı sıra Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi şiirlerini de romanlarına bu bağlamda serpiştirdiği görülür:

*“Mecnun'a sordular saadet hânesin,
Çâk edip gösterdi dil-i viranesin”* (Son Sığınak, s.194)

“Bilsem şu kuzu neden gam almış?

Her nâlesi kalbe dağzendir;

Feryat ederek koşar nedendir?

Sütsüz mü refiksiz mi kalmış?” (Miskinler Tekkesi, s.26)

Metinlerarasılık yöntemi ile romanlarının arasına serpiştirilen unsurlar, Reşat Nuri Güntekin’in romanlarının vaka kuruluşlarını geliştirme ve vakaları sembolik boyuta taşıma işlevine sahip bir yapı oluşturur. Zira *“bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir.”* (Aktulum, 2004: 18) Bu bağlamda Güntekin’in romanlarında kökleri geçmişe ve çağdaşlarının edebiyat algılarına dayanan geniş bir metin dünyası oluşturduğu söylenebilir.

3.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri

Reşat Nuri Güntekin’in kahramanları, karşılarındaki öteki insanlardan bahsederken onları belirgin kılacak ya da ruhsal veya fiziksel yönden tanımlayacak sıfatları sıklıkla kullanır. Acıma hissi uyandıran bu sıfatlar, anlatıda etkinliği olan bireylerin işlevselliklerini yansıtırken kurgulanan olaylara bir esneklik kazandırmaya yönelik bir görev üstlenirler. Yazarın özellikle acıma hissi uyandıran sıfatları kullanması, kurgulanmış metindeki bireylerin ve eşyaların odak noktası olmasını sağlayarak, bu unsurlara dikkati çekmeye yöneliktir:

“ihtiyar kahveci, zavallı sütnine, zavallı dudular, zavallı dağ, küçük softa, ihtiyar Çerkez, birkaç ihtiyar işçi, zavallı kayınbabam, zavallı Çalıkuşu, zavallı Feridecik, zavallı komşum, zavallı kuş, ihtiyar ağaçlar, zavallı Lamia, biçare Lamiacık, zavallı Kınalı yapıncak”

Bireyi belirginleştirecek bu tür sıfatlarla yazar, kahramanların öteki insan tarafından algılanırken kendi benliğindeki şekliyle duyumsanması için bir öznel tutum sergileme gereksinimi içinde olmuştur. Nitekim kurgulanan anlatı düzlemi içinde *“zavallı, ihtiyar, biçare”* gibi sıfatlarla nitelenen bireyler ya da eşyalar bulundukları konumlarda yenilgiyi baştan kabul etmiş olarak yansıtılır. Bu durum hem yazarın

kahramanların kişilik özelliklerini okura yansıtmadaki öznelliğinin hem de bazı romanlardaki ironik anlatımın sonucudur.

Kahramanların diyaloglarının yer aldığı bölümlerde yazar, halk kültüründen gelen unsurları kullanır. Özellikle atasözleri ve deyimleri sıklıkla kullanan yazar, anlatıma daha içten bir söyleyiş kazandırmak amacıyla bu yola başvurur. Atasözleri ve deyimler kahramanların ifadelerini güçlendirici bir özellik gösterirler. Yazarın en sık kullandığı ve aşağıya örnek olarak aldığımız şu deyimler Reşat Nuri Güntekin'in üslubunu belirleyici bir nitelik taşır:

“İçine kurt düşmek, kem gözle bakmak, saçını süpürge etmek, gözdağı vermek, hasıraltı etmek, ayağı çukurda olmak, yüreği kabarmak, har vurup harman savurmak, postunu sudan kurtarmak, el ekmeği yemek, turnayı gözünden vurmak, yanına kalmak, başa çıkmak, ağzından yel almak, kaymağa el sürmek, ayak altında kalmak, hindiye ceviz yutturmak, yüreğini kemirmek, etekleri zil çalmak, kendi yağıyla kavrulmak, vb.

Reşat Nuri Güntekin anlatımı güçlendirmek ve savunulan görüşü ispatlamak amacıyla bir başka halk kültüründen gelen unsur olarak atasözlerini kullanır:

“İnsan düştüğü yerden kalkar, ucuz etin yahnisi tatlı olur, misafir misafiri çekemez, yumurta kabuğundan çıkar kabuğunu beğenmez, kurdun çocuğu akıbet kurd olur, Allah sekizde verdiğini dokuzda almaz, Müslüman memleketinde salyangoz satılmaz, insan yedisinde ne ise yetmişinde de odur, kaza insana kaştan gözden yakındır, Tanrı kör kurdundan bile geçmez, vb.

Atasözü ve deyimler olan ya da olması gereken durumları özlü bir biçimde ifade etmeye yarar. Hem kısa hem de derin anlama sahip olan bu sözcükler yaşanmış tecrübelerin nesillerden nesillere aktarımıyla hayatta kalır. Bu kalıpların edebi eserlerde kullanımı ise metinlerle yaşam arasındaki derin/güçlü bağların olduğunu göstermektedir.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında dikkati çeken bir başka önemli özellik de halk kültüründen gelen ve bireylerin gündelik yaşam içinde varlıklarını devam ettirdikleri atmosferin sosyolojik yapısını yansıtıcı kalıplaşmış sözcük gruplarıdır. Kahramanların yaşadıkları ortamın kültürel dokusunu yansıtan mahalli ifadeler olaylara bir inandırıcılık özelliği kazandırmaktadır. Bütün romanlarında kullandığı “bereket versin” ifadesi bu anlamda dikkat çekicidir:

“Bereket versin, mahalleyi baştanbaşa silip süpüren ve kendi evini bir ada, daha doğrusu bir mucize gibi yalnız yapayalnız ayakta bırakan iki yangın iki defa etrafındaki dekoru değiştirmişti.” (harabelerin çiçeği.s.,139)

“Bereket versin tam zamanında bir yolunu bulup İstanbul’dan kaçarak darağacından yakayı kurtarmıştı.” (Yeşil Gece. s.17)

“Bereket versin, büyük dayısı Şevket Bey, sık sık Kuruçeşme deki evlerine uğrayarak, işlerine bakıyor, bazen de onları Erenköy’deki köşküne birkaç haftalığına misafir götürüyordu. “(Eski Hastalık.s.26)

Halkın günlük konuşma dilini yansıtan “amma, imdi, pişirdikti, gibi sözcüklerle yazar kahramanlarını içinde yaşadıkları mahalli kültürüne göre konuşturur:

“-Alla, Alla...Ben çocu muyum?narda istaarsam gıdarım diye homurdandı.” (Miskinler Tekkesi.s.160)

“İhtiyar düşündü; bu ümid edilmeyecek kadar güzel şakaya tatlı tatlı gülümsedi:

—Hadi gidelum, dedi:

—Buradan ayrıldığınıza üzülmez misiniz?

-Hanlari, hamamlari, çoluk çocukları kime bırakacağız? dedi.”(Eski Hastalık.s.217)

Kahramanların birbirleri ile diyalogları sırasında argo ifadelerin geniş yer tutması metni doğal bir anlatı düzlemine taşımakta ve olayların gerçekçilik boyutlarını artırıcı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Hay senin şavuluna” (Miskinler Tekkesi s.69)

“Varayım anası orospuyu arayayım şunun”(Miskinler Tekkesi. s.63)

“Besbelli bu çocuk piç olmalı hanımefendi, dedi”(Kızılıcak Dalları.s.19)

“Sana söylüyorum kahpe...Ayağa kalk!” (Yeşil Gece.s.157)

“Kaptan, gâvur musun?..Vapuru çeksene”(Bir Kadın düşmanı.s.30)

“Hay Allah belanızı versin! dediğini işittim.”(Eski Hastalıklar.s.62)

Anlatı dünyasının kurmaca oluşu ile gerçeklerden sıyrılıp farklı bir düzlem içerisinde algılanması gerektiği yadsınamaz. Bununla birlikte kurmaca dünya gerçek dünyanın yansıması ve biçim değiştirmiş halidir. Reşat Nuri'nin tüm romanlarında dikkati çeken unsur sosyal konuların gözleme dayalı olarak anlatı düzlemi içerisine yerleştirilmesidir. Yazar sosyal çevreyi ve bireylerarası ilişkileri olumsuzlayıcı anlatımı kurmaca dünya içerisinde çoğunlukla ironik bir anlatım tarzı ile sunar. Reşat Nuri'nin romanlarının hemen tümünde varlığını hissettiren ironi, özellikle bireyler ve kurumların çürümeye yüz tutan davranışlarını göstermede etkin bir yöntem olarak kullanılır. Özellikle Değirmen, Miskinler Tekkesi ve Kızılıcak Dalları romanlarında ironik anlatım tarzı ile toplumsal ve bireysel değerlerin algısındaki bozukluk ve çürüme ile ilintilendirilerek aktarılır.

“Evet, Gülsüm’ün bu konakta belli başlı bir işi yoktur. Yalnız günde kırk elli defa ikinci, üçüncü kattan inerek kapıyı açar; yirmi otuz defa bakkal, aktara gider.

(...)

Gülsüm’ün belli başlı bir vazifesi yoktur. Onun için şöyle yarım yamalak, öteki hizmetçilere yardımdan ibaret gibidir. Aşçıya zerzevat ve pirinç ayıklar, onun elinde fazla iş olduğu vakit bulaşığa yardım eder. Orta hizmetçisi ona öte beri gördürtür, su taşır, süprüntü döktürür.

Sütnine Bülent’le meşgul bulunduğu için, o da tabî sütnine hizmetine bakıverir. Her gün çamaşırcı gelmesine imkân olmadığı için çocuğun bezlerini yıkayıverir. (...)” (s.118-119)

Kızılıcak Dalları romanında üst sınıfın baskısı altında ezilen Gülsüm’ün durumu yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi ironik bir tavırla gözler önüne serilir. Bu tavır Değirmen romanında devletin işlemez hale gelen bürokratik yapısını gösterirken de ön plana çıkar.

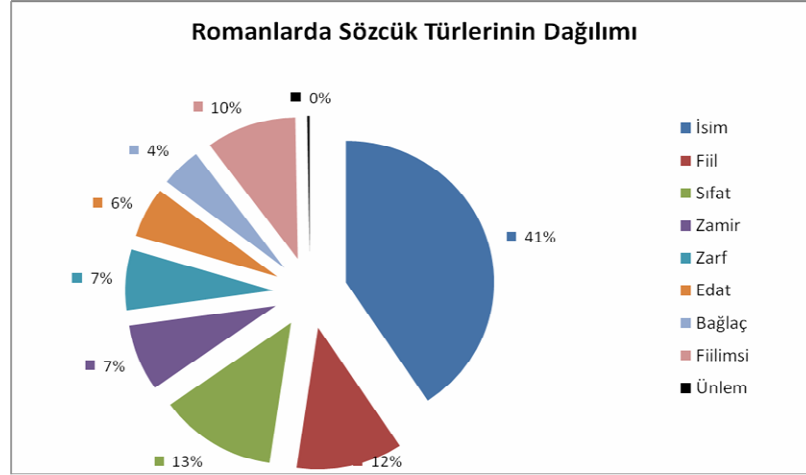
“O güne kadar Beykoz’dan uzak yola gitmemiş ve Ortaköy ile Çengelköy’den başka köy görmemiş olan Şehzade Şemsettin Efendi, Sarıpınar’ı daha uzaktan görünce karşısında oturan Vali’ye: “Hakikaten harabe haline gelmiş biçare şehir... Vah, vah...Vah, vah...” dedi. Biraz sonra heyet şerefine en yeni elbiselerini giyerek ilk sokağın iki tarafında selâm vaziyeti almış olan halkı gördüğü zaman ise “Ne sefalet Yarabbi, ne sefalet diye içini çekti, “Zelzele ne hale sokmuş zavallıları.” (s.141)

Devletin bürokratik yapısındaki çürümeyi keskin ve yalın bir dille eleştirmek yerine mizahi ve alaycı bir tutumla gözler önüne seren yazar, ironik anlatım tarzını kullanarak okuru da anlatı dünyasının içine çeker.

3.3. Romanlarda Sözdizimi

Anlatı dünyası, sözcüklerin yalnız başlarına ve cümledeki kullanışlarına göre değer kazanan bir yapı özelliği gösterir. Her anlatıyı değerli ya da değersiz kılan seçili sözcük dünyasının işlevsel anlamda kullanımına bağlıdır. Bu bağlamda Reşat Nuri Güntekin'in romanlarından seçtiğimiz (her romanın on sayfasında bir) sözcüklerin türlere göre dağılımı aşağıdaki tabloda sunulmuştur:

Roman adı	Sayılan sözcük	İsim	Fil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	Fiilimsi	Ünlem
ÇALIKUŞU	8416	3290 (%46,5)	1137 (%13,5)	1093 (%12,9)	592 (%7)	666 (%7,9)	494 (%5,8)	297 (%3,5)	840 (%9,9)	7 (%0,08)
DAMGA	2650	1050 (%39,6)	413 (%15,5)	337 (%12,7)	204 (%7,6)	171 (%6,4)	147 (%5,5)	87 (%3,2)	229 (%8,6)	12 (%0,45)
AKŞAM GÜNEŞİ	7030	2794 (%39,7)	850 (%12)	1057 (%15)	597 (%8,4)	462 (%6,5)	417 (%5,9)	251 (%3,5)	590 (%8,3)	12 (%0,17)
ACIMAK	2903	1192 (%41)	348 (%11,9)	398 (%13,7)	175 (%6)	215 (%7,4)	184 (%6,3)	116 (%3,9)	272 (%9,3)	3 (%0,10)
GİZLİ EL	3353	1296 (%38,6)	372 (%11)	414 (%12,3)	255 (%7,6)	251 (%7,4)	195 (%5,8)	189 (%5,6)	372 (%11)	9 (%0,26)
ATEŞ GECEŚİ	6159	2545 (%41,3)	651 (%10,5)	710 (%11,5)	411 (%6,6)	480 (%7,7)	391 (%6,3)	304 (%4,9)	655 (%10,6)	12 (%0,19)
YAPRAK DÖKÜMÜ	2774	1186 (%42,7)	325 (%11,7)	322 (%11,6)	147 (%5,2)	209 (%7,5)	168 (%6)	99 (%3,5)	316 (%11,3)	2 (%0,07)
MİSKİMLER TEKKESİ	4839	2060 (%42,5)	428 (%8,8)	641 (%13,2)	251 (%5,1)	295 (%6)	311 (%6,4)	247 (%5,1)	602 (%12,4)	4 (%0,08)
KIZLICK DALLARI	5339	1892 (%35,4)	543 (%10,1)	541 (%10,1)	1327 (%24,8)	241 (%4,5)	232 (%4,3)	150 (%2,8)	392 (%7,3)	21 (%0,39)
DUDAKTAN KALBE	6955	2803 (%40,3)	886 (%12,7)	1039 (%14,9)	458 (%6,5)	575 (%8,2)	384 (%5,5)	242 (%3,4)	551 (%7,9)	17 (%0,24)
BİR KADIN DÜŞMANI	3543	1436 (%40,5)	441 (%12,4)	481 (%13,5)	232 (%6,5)	247 (%6,9)	248 (%6,9)	144 (%4)	309 (%8,7)	5 (%0,14)
GÖKYÜZÜ	4902	1815 (%37)	582 (%11,8)	797 (%16,2)	321 (%6,5)	357 (%7,2)	225 (%4,5)	229 (%4,6)	549 (%11,1)	27 (%0,55)
DEĞİRMEN	2707	1204 (%44,4)	284 (%10,4)	297 (%10,9)	117 (%4,3)	176 (%6,5)	170 (%6,2)	134 (%4,9)	308 (%11,3)	17 (%0,62)
HARABELERİN ÇİÇEĞİ	3441	1316 (%38,2)	391 (%11,3)	410 (%11,9)	170 (%4,9)	270 (%7,8)	173 (%5)	413 (%12)	289 (%8,3)	9 (%0,26)
KAVAK YELLERİ	7578	3283 (%43,3)	828 (%10,9)	892 (%11,7)	469 (%6,1)	513 (%6,7)	406 (%5,3)	345 (%4,5)	807 (%10,6)	35 (%0,46)
SON SİĞİNAK	4412	1807 (%40,9)	618 (%14)	481 (%10,9)	295 (%6,6)	328 (%7,4)	237 (%5,3)	220 (%4,9)	404 (%9,1)	22 (%0,49)
ATEŞ GECEŚİ	6223	2650 (%42,5)	659 (%10,5)	819 (%13,1)	354 (%5,6)	414 (%6,6)	366 (%5,8)	281 (%4,5)	667 (%10,7)	13 (%0,20)
KAN DAVASI	5813	2284 (%39,2)	668 (%11,4)	702 (%12)	507 (%8,7)	347 (%5,9)	380 (%6,5)	276 (%4,7)	640 (%11)	9 (%0,15)
YEŞİL GECE	4884	2318 (%48,7)	505 (%10,3)	657 (%13,4)	225 (%4,6)	264 (%5,4)	253 (%5,1)	147 (%3)	493 (%10)	22 (%0,45)
TOPLAM	93921	38221 (%40,6)	10929 (%11,6)	12088 (%12,8)	7107 (%7,5)	6481 (%6,9)	5381 (%5,7)	4171 (%4,4)	9285 (%9,8)	258 (%0,27)



Romanlarından seçilen sözcük dünyasından hareketle tabloya bakılacak olursa isimleri %40 oranında kullanması sosyal unsurları ön plana çıkarma ve gözlem yeteneğinin sergilediğinin göstergesidir. Romanlarında genellikle gözleme ve dışa dönük anlatım unsurlarına önem veren Güntekin'in, % 12 oranında sıfat kullanarak dış çevreyi tanımlama ve aktarma arzusunun da üslubuna yansıdığı görülür. Bununla birlikte yazar, yaklaşık %12 oranında kullandığı fiillerle de, dış dünyayı tanımlama çabalarını eyleme dönüştürür.

Reşat Nuri Güntekin romanlarında bireyin iç dünyasından dış dünyaya açılımını yansıtırken, bireyin ruhundaki algılayışının ortaya çıkardığı belirleyici unsurları vurgulamak ve dikkati bu vurgulanan öğelerin üstüne çekmek için ikilemelere başvurur. Anlatımda ikilemelerin ağırlıklı olarak kullanılması, eylemlere bir hareketlilik ve derinlikli bir pekiştirme anlamı katarak, olguları kimi zaman güçlendirici bir anlamla okur belleğinde uzaklıktan kurtarmakta kimi zaman da anlatı kişilerinin ruhlarındaki yönelişlerini açıklama özelliği göstermektedir. Reşat Nuri Güntekin, romanlarında ikilemeleri yoğun bir şekilde ve bütün romanlarında genellikle aynı ikilemeleri kullandığı için biz bu ikilemeleri romanlara göre sıralamak yerine yapılaş özelliklerine göre sıraladık.

1-Aynı anlamlı sözcüklerin tekrarlanmasıyla oluşan ikilemeler:

“mini mini, birer birer, dalgın dalgın, ağlaya ağlaya, uzun uzun, tekrar tekrar, halsiz halsiz, sokak sokak, kapı kapı, güzel güzel, yavaş yavaş, parça parça, bazı bazı, bağıra bağıra, bön bön, pırıl pırıl, hızlı hızlı, acele acele, okuyup okuyup, ayrı ayrı, çevire çevire, titreye titreye, mazlum mazlum, ağır ağır, tatlı tatlı, gizli gizli, kesik kesik,

koşa koşa, zaman zaman, hafif hafif, tabur tabur, bar bar, deli deli, büyüye büyüye, ağlata ağlata, açık açık, yapıp yapıp, korka korka, acı acı, manalı manalı, terbiyeli terbiyeli, terbiyesiz terbiyesiz, sersem sersem, mahzun mahzun, börtü böcek, oynaya oynaya, sıçraya sıçraya, küçülte küçülte, böyle böyle, rahat rahat, şaşkın şaşkın, istemeye istemeye, kırta kırta, , ferah ferah, adım adım, derin derin, mahcup mahcup, türlü türlü, çeşit çeşit, lüle lüle, hain hain, topu topu, kardeş kardeş, bol bol, damla damla, konuşa konuşa, utana utana, uslu uslu, hıçkır hıçkır, yürüye yürüye, ısl ısl, yol yol, sıçrıya sıçrıya, kala kala, cayır cayır, doya doya, boğula boğula, haykır haykır, sallaya sallaya, mincıklıya mincıklıya, boy boy, kala kala, avaz avaz, tövbe tövbe, çivi çivi, garip garip, kıvrım kıvrım, yer yer, için için, katla katla, ata ata, gevşek gevşek, tir tir, parça parça, fiske fiske, gülümseye gülümseye, kırış kırış, düşüne düşüne,

1-1-Aynı anlamlı sözcüklerin ek almasıyla oluşan ikilemeler

“Kendi kendimi, baş başa, karşı karşıya, oradan oraya, uzun uzadıya, günden güne, kol kola, alır almaz, aydan aya, uzaktan uzağa, baştanbaşa, uçtan uça, iyiden iyiye, üst üste, başlar başlamaz, görür görmez, biter bitmez, kalkar kalkmaz, kucak kucağa, yanak yanağa, iştir işitmez, çığlık çığlığa, taban tabana, koyun koyuna, günü gününe, saati saatine, doğrudan doğruya, açıktan açığa,

2- Yakın anlamlı sözcüklerle kurulan ikilemeler:

“Eğri büğrü, çelik çomak, ara sıra, çoluk çocuk, senli benli, ufak tefek, yerden göğe, bitip tükenmez, canla başla, sessiz sedasız, etliye sütlüye, mal mülk, söviüp saymak, tıka basa, allı pullu, oyalı boyalı, kırık dökük, köşe bucak, üç beş, çarşı pazar, akıllı uslu, döne dolaşa”

3- Zıt anlamlı sözcüklerle kurulan ikilemeler:

“Gece gündüz, aşağı yukarı, az çok, belli belirsiz”

4- Bir anlamlı bir anlamsız sözcükten oluşan ikilemeler:

“Haşır neşir, çarpık çurpuk, süslü püslü, süsleyip püslemeye, sıkı fıkı, kelli felli, hayal meyal”

5-Yansıma sözcüklerle kurulan ikilemeler:

“Mırıl mırıl, zıplaya zıplaya, fırl fırl, çingir çingir, tın tın, dangır dungur, şıkır şıkır, çın çın”

Romanlarında kahramanların konuşmalarına geniş yer veren Reşat Nuri Güntekin, kahramanlarını konuştururken genellikle kısa ve kesik cümleler ile kolayca anlaşılabilir ifadeler kullanırken; kendisinin ya da kahraman anlatıcının hâkim olduğu anlatı kısımlarında fiilimsilerle ve bağlaçlarla uzatılmış cümleler kurar. Kahramanların birbirleri ile olan diyaloglarının ağır bastığı romanlarında ise monologlarda kahramanlar daha uzun cümlelerle karşımıza çıkarlar. Konuşmaların dolaysız bir biçimde aktarıldığı ifadelerde ise üç nokta ile biten kesik cümleler ağırlık kazanmaktadır. Kahramanların duygularını kısa ve net cümlelerle aktarırken uzun cümleler kurmaktan kaçınmaları, diyalogların ve diyaloglara bağlı gelişen olayların aktarımını rahatlatarak kolaylaştırır:

“ -Ne zaman geldi?

-Biraz evvel...Doktorla buraya gelecekler..

—Olamaz şimdi...

-Beni doktor gönderdi...” (Eski Hastalık, s.5)

“-Niçin?

—Benim de konuşmaya hevesim var da...

—Sen pek ifarada girmemek şartıyla konuşabilirsin

—olamaz. Siz önden gitmelisiniz

—Sebep?

—Siz benim koştüğumu görmemelisiniz

—Bundan ne çıkar (Akşam Güneşi, s.199)

“-Siz yalnız böyle işaretle mi cevap verirsiniz?

—Hayır

—Bize görünmek elinizde midir?

—Evet

—Ne zaman?

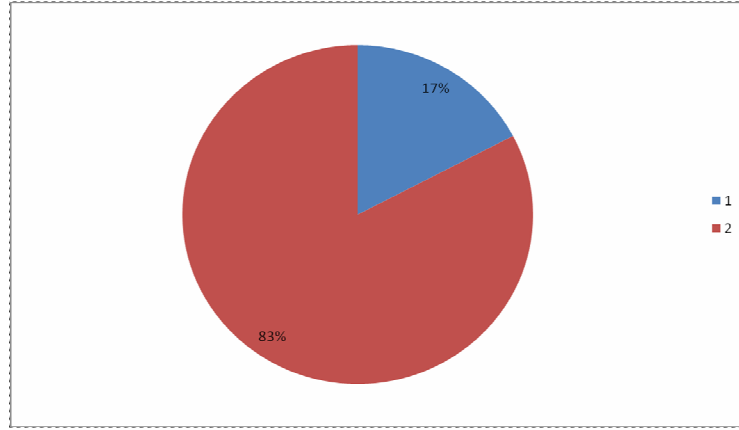
—Bu ayın yirmi yedinci pazartesi gecesi” (Gökyüzü.s.62)

Reşat Nuri Güntekin, diyaloglar sırasında kullandığı kısa ve eksilteli cümlelerle anlatı kişilerinin ifadelerine netlik kazandırmakta ve kahramanların benliklerindeki olguların gizlilik derecesini artırıcı bir tutum sergilemektedir. Karşılıklı konuşmalar sırasında verilen kısa cevaplar söylenenin arkasında söylenmek istenmeyen düşüncelerin barındığını simgeler. Bu tür kısa ve eksilteli ifadelerle nesnelerin ve eşyanın oluşturacağı ağırlığın önüne geçilmiş olması anlamdaki doğallığın boyutunu yapaylık olgusundan aşama aşama uzaklaştırmıştır.

Güntekin'in romanlarındaki dil ve üslubundaki akıcılık cümle yapısındaki seçicilikten ileri gelir. Bu bağlamda romanlarının cümle yapısındaki seçkinliği aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

R	S.C	İs. c.	F	Oluml u cüm	Olums uz c	Soru c	Ünle m c	Kurall ı c	kurals ız	basit	bileşi k	sıralı	bağlı
H.Ç.	339	48 (% 14,1)	291 (% 85,8)	287 (% 84,6)	52 (% 15,3)	15 (% 4,4)	1 (% 0,29)	321 (% 94,6)	18 (% 5,3)	153 (% 45,1)	161 (% 5,3)	19 (% 5,6)	6 (% 1,7)
D.K.	810	129 (% 15,9)	681 (% 84,1)	748 (%92, 3)	62 (% 7,6)	48 (% 5,9)	1 (% 0,12)	775 (% 95,6)	35 (% 4,3)	365 (% 45)	324 (%40)	112 (%13, 8)	9 (% 1,1)
G. E.	290	59 (%20, 3)	231 (%79, 6)	283 (%97, 5)	7 (%2,4)	5 (%1, 7)	0 -	273 (%94, 1)	17 (%5,8)	95 (%32, 7)	170 (%53, 3)	20 (%6,8)	5 (%1, 7)
A.	319	54 (%16, 9)	265 (%83)	281 (%88)	39 (%12, 2)	19 (%5, 9)	2 (%0,6)	305 (%95, 6)	14 (%4,3)	117 (%36, 6)	170 (%53, 5)	32 (%10)	0 -
K. D.	527	131 (%24, 8)	396 (87,1)	479 (%90, 8)	52 %9,8	34 (%6, 4)	0 -	478 (%90, 7)	53 (%10)	189 (%35, 8)	294 (%55, 7)	33 (%6,2)	15 (%2, 8)
M. T.	330	59 (%17, 8)	271 (%82, 1)	291 (%88, 1)	39 %11,8	10 (%3)	2 (%0,6)	320 (%96, 9)	10 (%3)	65 (%19, 6)	241 (%73)	19 (%5,7)	5 (%1, 5)
Y.D.	236	42 (%17, 7)	194 (%82, 2)	193 (%81, 7)	43 %18,2	9 (%3, 8)	1 (%0,4)	233 (%98, 7)	3 (%1,2)	77 (%32, 6)	144 (%61)	14 (%5,9)	1 (%0, 4)
D.	384	57 (%14, 8)	327 (%85, 1)	331 (%86, 1)	53 %13,8	10 (%0, 26)	2 (%0,5 2)	368 (%95, 8)	16 (%4,1)	212 (%55, 2)	150 (%39)	21 (%5,4)	1 (%0, 2)
A. G.	837	143 (%17)	694 (%82, 9)	740 (%88, 4)	97 %11,5	36 (%4, 3)	5 (%0,5 9)	784 (%93, 6)	53 (%6,3)	359 (%42, 8)	432 (%51, 6)	36 (%4,3)	10 (%1, 1)
K.D.	346	53 (%15, 3)	293 (%84, 6)	314 (%90, 7)	32 %9,2	17 (%4, 9)	3 (%0,8 6)	335 (%96, 8)	11 (%3,1)	100 (%28, 9)	220 (%63, 5)	24 (%6,9)	2 (%0, 5)
Ç.	851	141 (%16, 5)	710 (%83, 4)	758 (%89)	93 %10,9	52 (%6, 1)	6 (%0,7 0)	815 (%95, 7)	36 (%4,2)	282 (%33, 1)	528 (%62)	35 (%4,1)	6 (%0, 7)
B. K. D.	360	54 (%15)	306 (%85)	316 (%87, 7)	44 %12,2	16 (%4, 4)	3 (%0,8 3)	352 (%97, 7)	8 (%2,2)	114 (%31, 6)	211 (%58, 6)	31 (%8,6)	4 (%1, 1)
G.	460	96 (%20, 8)	364 (%79, 1)	369 (%80, 2)	91 %19,7	23 (%5)	3 (%0,6 5)	446 (%96, 9)	14 (%3)	158 (%34, 3)	270 (%58, 6)	26 (%5,6)	6 (%1, 3)
K.Y.	577	86	491	517	60	29	0	558	19	158	365	38	16

		(%14,9)	(%85)	(%89,6)	%10,3	(%5)	-	(%96,7)	(%3,2)	(%27,3)	(%63,2)	(%6,5)	(%2,7)
S. S.	448	79 (%17,6)	369 (%82,3)	316 (%70,5)	132 %29,4	17 (%3,7)	0 -	330 (%73,6)	118 (%26,3)	151 (%33,7)	258 (%57,5)	27 (%6)	12 (%2,6)
Y.G.	322	64 (%19,8)	258 (%80,1)	288 (%89,4)	34 %10,5	12 %3,7	5 (%1,5)	307 (%95,3)	15 (%4,6)	164 (%50,9)	135 (%41,9)	20 (%6,2)	3 (%0,9)
E.H.	379	56 (%14,7)	323 (%85,2)	340 (%89,7)	39 %10,2	2 (%0,5)	3 (%0,7)	373 (%98,4)	5 (%1,3)	107 (%28,2)	241 (%63,5)	21 (%5,5)	10 (%2,6)
D.	206	37 (%17,9)	169 (%82)	180 (%87,3)	26 %12,6	10 (%4,8)	4 (%1,9)	182 (%88,3)	24 (%11,6)	59 (%28,6)	140 (%67,9)	5 (%2,4)	2 (%0,97)
A. G.	483	83 (%17,1)	400 (%82)	418 (%86,5)	65 (%13,4)	20 %4,1	3 (%0,6)	460 (%95,2)	83 (%17,1)	137 (%28,3)	288 (%59,6)	42 (%8,6)	16 (%3,3)
TOPLAM	8504	1471 (%17,2)	7033 (%82,7)	7449 (%87,5)	1055 (%11,2)	1163 %4,5	44 (%0,5)	8015 (%94,2)	439 (%5,1)	3762 (%44,2)	4742 (%55,7)	575 (%6,7)	129 (%1,5)



Reşat Nuri Güntekin'in 19 romanında ortalama olarak % 83 fiil cümlesi, % 87 olumlu cümle, % 94 kurallı cümlelerin kullanılmış olması, anlatımın genel anlamda dilin standart yapısına uygun olarak seçildiğini gösterir. Fiil cümlelerinin fazla oluşu anlatılarda yargı bildirmeden ziyade harekete yönelik eylemleri tercih edildiği görülmektedir. Bununla birlikte bileşik cümle kullanımının % 55 oluşu da yazarın uzun soluklu cümleleri tercih ettiğinin göstergesidir.

Özellikle romanlarında yüklemli fiil cümlesi olarak tercih eden yazar, anlatımın akıcılığını eylemlerle sağlama yoluna gider. İsim cümlelerinin azlığı ise yazarın kurgusal dünyadaki durumları belirtmek ya da tanımlamaktan ziyade olayların akışına bırakma niyetinden kaynaklanır. Olaylar ile birlikte durumları gösteren Reşat Nuri'nin eserlerinde en çok dikkati çeken özellik uzun yapıli bileşik, sıralı ve bağlı

cümleleri kullanmasıdır. Bu durum aslında onun beslendiği edebi kaynak olan Servet-i Fünûn romanından ileri gelir.

Reşat Nuri Güntekin'in dili ve üslubu genel anlamda yazın yaşamının ilk yıllarından son yıllarına doğru olumlu bir biçimde gelişerek belirli bir çizgi üzerine oturur. Özellikle yalın bir dil kullanan Güntekin, Anadolu insanının samimi tavırlarını ve dil özelliklerini de romanlarında kullanarak, akıcı bir anlatım tarzı yakalar.

SONUÇ

Reşat Nuri Güntekin, Türkiye'nin imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde yaşadığı sancılı dönemin yetiştirdiği en önemli yazarlarından biridir. Devir ve edebi eser arasındaki kaçınılmaz ve yadsınamaz bağlantıyı güçlü seziş yeteneği ve gözlemci kişiliğiyle yapıtlarına yansıtan Güntekin, otuz yılı aşkın yazın yaşamına on dokuz roman, yüzden fazla hikâye –ki bunların yalnızca 105 kadarı 7 kitapta toplanmıştır-, on dokuz tiyatro, bir gezi kitabı, otuzu aşkın çeviri ve uyarlama eser sığdırmayı başarır.

Milli Edebiyat romancısı olarak anılan Reşat Nuri, eserlerini yoğunluklu olarak 1920 ile 1955 yılları arasında verir. Kendisinden önceki dönemde Servet-i Fünun edebiyatı ile birlikte gelişen roman türünü yine bu edebiyatın en önemli temsilcilerinden olan Halit Ziya'yı üstad olarak kabul ederek yazın dünyasına girişi Reşat Nuri için isabetli bir hedef/yön olur. Hem Halit Ziya'yı hem de Servet-i Fünun romanının özünü oluşturan Fransız natüralizmini yakından takip eden yazar, kendi romanlarını da bu çizgi üzerinde kurgular. Servet-i Fünun romanının kente sıkışan ve özellikle de konak yaşamını anlatan romanlarının aksine Reşat Nuri romanlarını kentin dışına taşır. Bu nedenle o, bir 'kent romancısı' değil bir 'kültür romancısı' olma yolunda sağlam adımlar atar.

Çalışmamızda yazarın romancılığını konuların seçimi, işleyiş tarzı ve izleksel bütünlük açısından iki döneme ayırdık. İlk dönemde Harabelerin Çiçeği ile başlayıp Çalıkuşu ile birlikte daha çok romantik-realist bir çizgide romanlar kaleme alır. Damga, Dudaktan Kalbe ve Akşam Güneşi romanlarında ise aşk izleğinin bireysel sorunlarla birlikte ele alındığı görülür. Bu eserlerde toplumsal sorunlar, romanların asıl vakasını destekleyici ve olay örgüsünü genişleten unsurlar olarak kalır.

Reşat Nuri'nin romancılığındaki olgunluk dönemi ise Yaprak Dökümü ile birlikte başlar. Hem bireysel sorunları hem de toplumsal sorunları iç içe aldığı bu dönem eserlerinde eleştirel gerçekçi bir roman anlayışını benimser. Ancak bu tutum katı ve kaba realitenin soğuk yüzünü yansıtan bir biçimde değil bireysel ve toplumsal bozuklukların mizahi yanları ön plana çıkarılarak ironik bir biçimde sunulur. Reşat Nuri'nin eserlerindeki bu tavır, onun insana bakışı hakkında da ipucu verir. Çünkü o, eserlerinin hemen tümünde karakterlerin zaafalarını bile hoş görmeye/gördürmeye

alışan bir romancıdır. Humanist bir anlayışın izlerini taşıyan bu üslup, roman karakterlerinin toplumsal hoşgörü ile yoğrulduğunu göstermektedir.

Romanlarındaki karakterler ise çeşitlilik göstermesine rağmen bir noktada buluşurlar: İdealizm. On dokuz romanın hepsinde başkişiler yaptıkları işlerde ve dünyaya bakışlarında idealist bir tavır geliştirir. Bu karakterler, paşa çocuğu, doktor, ğretmen, belediye başkanı, dilenci, evlatlık/hizmetçi, emekli memur da olsa hepsinin yaşam karşısında yenik düşmeme kaygısıyla hareket ettikleri görülür. Bu arada dikkat edilirse sayılan karakterlerin toplumun farklı statülerinden olması da gözden kaçmaz.

Güntekin, karakterlerini idealist olarak anlatı dünyası içerisine yerleştirmesine karşın onları toplumsal ve bireysel sorunlarla başa çıkmakla da görevlendirir. Kendilik değerlerini oluşturmak isteyen kahramanlar, yaşadıkları sosyal evre ile birlikte gelişir, değişir ve dnşrlir. Zengin bir şahıs kadrosunun yer aldığı romanlarda her sosyal tabakadan insana rastlamak mümkündür. Yazar, bu insanları ait oldukları sosyal tabakanın şartları içerisinde ele alır.

Reşat Nuri'nin romanlarının temelinde ilk dönem aşk izleği yer alırken Yaprak Dökümü ile birlikte yabancılaşma, kültürel zlme, çürüme, varoluş kaygısı gibi hem toplumsal hem de bireysel sorunlar irdelenir. Bu sorunlar genellikle gerçekçi fakat eleştirel bir üslupla dile getirilir. Özellikle kendini gerçekleştirme izleği hemen her romanın ortak izleği olarak dikkat çeker. Bununla birlikte bürokratik çürüme, sosyal adaletsizlik, sömürü gibi izlekler romanlarının kurgusunda etkin rol oynar.

Anadolu, hem yaşanılan coğrafya hem de kültürel anlamda Reşat Nuri'nin romanlarına kaynaklık eder. Anadolu'nun ihmal edilen, unutilan/unutturulan güzelliklerini ve insanını, anlatı dünyasına sıcak ve samimi bir anlatım ile taşır. Bu bağlamda onun özellikle Anadolu kasabalarını işleyen bir yazar olarak "kasaba romancısı" olduğunu da vurgulamak gerekir. Çünkü onun eserlerinde Cumhuriyet döneminde köy ile kent arasında bir köprü vazifesi gören kasabaların önemi sosyolojik ve tarihsel gerçekliklere dayalı olarak aktarılır.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında zaman, sadece kronolojik bir sürecin devamı olarak kullanılmaz. Yaşadığı devrin de kaotik bir süreç olması dolayısıyla Meşrutiyet bunalımıyla başlayıp, savaşlara giren, istiklal mücadelesini kazanan ve yeni bir devlet kuran insanların yaşadığı bunalımlı yıllar/anlar karakterlerin ruhsal

durumlarıyla ilintilendirilir. Bu nedenle Reşat Nuri'nin romanları tarihsel bir süreci sosyo-psikolojik bağlamda ele alır.

Romanlarda görülen mekânlar ise sadece üzerinde yaşanan yer olarak değil, insanın yaşamını değiştiren ve yönlendiren unsur olarak işlenir. Çalığıuşu ile başlayan Anadolu'ya yönelim ve Anadolu'nun coğrafi boyutunun ötesinde ele alınması da bu yönde bir işleyişin göstergesidir. Özellikle natüralizmin etkisiyle romanlarda Anadolu'yu empresyonist çizgilerle betimleyen Güntekin, mekan-insan uyuşumunu/etkileşimini kapalı/dar ve labirent mekanlar kullanarak sağlar. Anadolu'nun ihmal edilmiş yüzü ile insanları arasındaki bağdaşım da bu yönde irdelenir. İçine kapanık, ezik, köhne, bakımsız, çökmüş, harabeye dönmüş mekânlar içinde yaşayanların ruh halleriyle paralel olarak çözümlenir.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında karakterler, toplumun içinden çıkarılıp alınan ve gerçeğe birebir uygun biçimdedir. Bu durum, yazarın gözlem gücüne bağlıdır. Zira o, karakterlerini halkın içinde gözlemlediği ölçüler çerçevesinde, gerçekçi bir yaklaşımla anlatı dünyasına sokar.

Romanlarında sade ve yalın bir dil kullanan Güntekin'in günümüzde bile okunması onun halkın konuşma dili ile sanatın dilini ortak paydada buluşturduğunun göstergesidir. Özellikle Anadolu insanının anlatı sahnesine girdiği eserlerde kahramanların yöresel ağız özelliklerine uygun olarak konuşturuldukları görülür.

Romanlarında genellikle kurallı fiil cümleleri kurmasına karşın basit cümleleri tercih etmez. Daha çok bileşik cümleler ve uzun anlatımlarla betimleme yapan yazarın bu tutumunda hem Servet-i Fünun romanı hem de Fransız natüralistlerinin etkisi vardır. Bununla birlikte kullandığı cümleler açık ve anlaşılır bir dil aracılığıyla sunulur. Özellikle gözlemlerini empresyonist bir çizgide insan-mekân ilişkisini gözeterek kullanmayı bilir.

Milli edebiyat dönemi romancısı olarak bilinen Reşat Nuri Güntekin, Türk kültürünün ve siyasi yaşamının yeniden şekillendiği bir neslin temsilcisidir. Bu nedenle kültürel mirasını Osmanlı'dan alarak kendisini yetiştiren Güntekin doğu ve batı anlatılarını özümseyerek eserlerini kurgular. Reşat Nuri, romanlarında hem İstanbul'un saray ve köşk yaşamındaki bilinmezleri hem de Anadolu'nun derinliklerinde unutulmuş insanı ortak paydada buluşturmayı bilir. Özellikle aydının Anadolu'ya bakışını değiştiren anlatılarında, insanın her yerde insan olduğu gerçeği üzerinde durur.

Romantik realist bir çizgiden eleştirel gerçekçi bir çizgiye yaklaşıarak romanlarını olgunlaştıran Reşat Nuri, insan olmak bilincini ironik bir anlatım tarzı ile vurgular. Güntekin, Türk edebiyatına kazandırdığı eserleriyle kendisinden önce işlenmeyen kasaba gerçeklerini işleyen, gündelik yaşamın kaygısını duyumsayan Anadolu insanını anlatı düzlemine yerleştiren bir kültür romancısı olur.

KAYNAKLAR

1.Reşat Nuri Güntekin Kaynakçası

1.1.Kitaplar

- Altuğ, Taylan,(2005), **Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin**, İnkılap Yay., İstanbul
- Burdurlu, İbrahim Zeki, (1998), **Reşat Nuri Güntekin**, Toker Yayınları, İstanbul
- Emil, Birol, (1989), **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- _____,_____, (1989), **Reşat Nuri Güntekin**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- Eren, İsmail, (1977), **Reşat Nuri Güntekin Bibliyografyası**, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul
- Hayber, Abdulkadir, (1993), **Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşad Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Kanter, M. Fatih, (2006), **Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin**, İnkılap Yay., İstanbul
- Naci, Feti, (2003), **Reşat Nuri'nin Romancılığı**, YKY, İstanbul
- Önertoy Olcay, (1979), **Reşat Nuri Güntekin**, Cem Yayınevi, İstanbul
- _____,_____, (1983), **Reşat Nuri Güntekin**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- _____,_____, (1991), **Reşat Nuri Güntekin**, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul,
- Poyraz, Türkân-Alpbek Muazzez, (1957), **Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Taydaş, Nihat, (2000), **Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Uraz, Murat, (1937),**Reşat Nuri Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Parçalar**, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul
- Uyguner, Muzaffer, (1993), **Reşat Nuri Güntekin Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler**, Bilgi Yayınevi, Ankara
- _____,_____, (1967), **Reşat Nuri Güntekin Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler**, Varlık Yayınları, Ankara
- Yavuz, Kemal, (1976), **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Yücebaş, Hilmi, (1957), **Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri**, Yeni Matbaa, İstanbul

1.2.Tezler (Yüksek Lisans ve Doktora)

- Aktürk, Şenol, Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyelerinde Yapı ve Tema, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2003
- Altunya, Hüseyin, Reşat Nuri Güntekin'in ve Fakir Baykurt'un Romanlarında Öğretmen, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2004
- Aydın, Yahya, Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu, Acımak, Yeşil Gece, Kan Davası Romanlarında Öğretmen Tipleri ve Toplumun Öğretmen Algılaması, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2006

- Aytemiz, Beyhan Uygun. “Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri”, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2005
- Can, Gülnur, Halide Edip Adivar, Aka Gündüz ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kadın, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Çanakkale, 1997
- Ekşi, Davut, Cumhuriyetin İlk Yıllarında Üç Yazarda (F. Rıfkı Atay, R. Nuri Güntekin, Y. Kadri Karaosmanoğlu) Arap İmajının Tarihi Kökenleri ve Türk Dış Politikasına Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1999
- İpek, Zafer, Reşat Nuri Güntekin'in “Acımak” İsimli Eserindeki Kelime Gruplarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2004
- Karabulut, Hale, İlköğretim 4. Sınıf Öğrencilerinin Yazılarındaki Söz Dizimi ile Edebi Söz Diziminin (Reşat Nuri Güntekin) Karşılaştırılması (Uşak Örneği/Yazılı Anlatım), Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon, 2006
- Karaburgu, Oğuzhan, Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, 2001
- Kaşoğlu, Ayla, L. N. Tolstoy'un “Diriliş” ve Reşat Nuri Güntekin'in “Dudaktan Kalbe” Romanlarının Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 1996
- Kaya, Seyfullah, Reşat Nuri Güntekin'in Eserlerinde Eksiltili Kullanımlar, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon, 2007
- Kıbrıs, İbrahim, Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Öğretmen Tipleri ve Eğitim-Öğretim Hizmetleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, 1984
- Maemorova, Aynur, Çalıkuşu Romanında Geçen Sıfat-Fiil Ekleri, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Ün., Ankara, 2000
- Mahaş, Almas, Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü ve Akşam Güneşi Romanlarındaki Edatlar ve Bunların Kazak Türkçesi'ndeki Karşılıkları, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Ün., Ankara, 2002
- Orakçı, Adem, Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Maarif Teşkilatı ve Öğretmen, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Ün.. Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü, Ankara, 1990
- Özer, Halis Ahmet, Roman Tenkidleri 1923-1928 Yılları Arasında Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanları Hakkında Yazılan Makaleler, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Türkiyat Arş. Merkezi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, 2001
- Öztürk, Kadriye, Frauenbild und Erziehung eine vergleichende Arbeit zu Thomas Mann "Buddenbrooks" und Reşat Nuri Güntekin "Yaprak Dökümü", Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Ün. Eskişehir, 1989
- Şeker, Bahattin, L'heritage Française dans l'oeuvre romanesque de Reşat Nuri Güntekin (Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında Fransız Edebiyatından İzler), Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2005
- Uytun, Yasemin, Reşat Nuri Güntekin'in Acımak Adlı Eserinde Fiiller, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Ün., Denizli, 2002

1.3.Makaleler

- Abadan, Yavuz, “Reşat Nuri Güntekin”, **Kültür Dünyası**, S.28-29, s.19-20
- Adivar, Halide Edip, “Reşat Nuri Güntekin”, **Yeni İstanbul**, 17 Aralık 1956
- Ağaoğlu, Adalet, “Reşat Nuri Güntekin’in Dezanşter’i” **Argos**, 16 Aralık 1989
- Akbal, Oktay, “Yeşil Gece’den Kubilay’a”, **Cumhuriyet**, 25 Ocak 1973
- Akarsu, S. Günay, “Balıkesir Muhasebecisi”, **Milliyet**, 14.01.1976
- Akkanat, Cevat, “Yeşil Gece’deki Yargısız İnfaz”, **Kültür Dünyası**, Mart 1998, S.11, s.30-32
- Aksoy, Ali, “Reşat Nuri ve Bursa”, **Biçem (Yazın Dergisi)**, S.12, Şubat 1993
- Aktunç, Hulki, “Vehim ve Roman”, **Argos**, 16 Aralık 1989
- Altuğ, Taylan, “Reşat Nuri’nin Üç Romanında Öldüren Aşk Teması”, **Argos**, 16 Aralık 1989
- Akyüz, Kenan, “Çalıkuşu”, **Hisar**, Ocak 1967, s.3-4
- Alangu, Tahir, “Reşat Nuri Güntekin ve Ercüment Ekrem Talu”, **Yenilik**, 1957, s.51
- And, Metin, “Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro”, **Devlet Tiyatrosu**, Ankara, Ekim 1968, s.18-20
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Kasım 1969, s.29-30
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin ve Taş Parçası”, **Devlet Tiyatrosu**, Ankara, Şubat 1972, s.18-20
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin’in Cumhuriyetten Önceki Tiyatro Çalışmaları”, **Türk Dili**, Ağustos, 1967, s.847-850
- Araz, Nezihe, “Çalıkuşunu Uçurduk”, **Havadis**, 8.12.1956
- _____,_____, “Sigaramın Dumanı”, **Argos**, 16 Aralık 1989
- Arcan, İ. Galip, “Reşat Nuri İçin”, **Türk Tiyatrosu**, Ocak 1957
- Arpad, Burhan, “Değerler ve Editörler”, **Varlık**, 09.01.1957
- Artam, Nurettin, “Reşatsız da Kaldık”, **Ulus**, 9 Aralık 1956
- Ataç, Nurullah, “Bir Roman” (Gökyüzü), **Akşam**, 1931
- _____,_____, “Gökyüzü”, **Ayda Bir**, C.I, S.7
- _____,_____, “Ataç’ın Güncesi”, **Ulus**, 23 Aralık 1956
- Ay, Lütfi, “Yaprak Dökümü”, **Ülkü**, 1 Temmuz 1944
- _____,_____, “Tanrıdağı Ziyafeti”, **Kültür Dünyası**, 15 Ekim 1954
- _____,_____, “Reşat Nuri’nin Ölümü”, **Türk Dili**, 1 Şubat 1957
- _____,_____, “Reşat Nuri’den Son Hatıralar”, **Vatan**, 29.12.1956
- Ayvaz, Ülkü, “Balıkesir Muhasebecisi ya da Bir Oyunun Muhasebesi”, **Gösteri**, Aralık,1989,
- Banarlı, Nihat Sami, “İki Kaybın Acısı”, **Hürriyet**, 11 Aralık 1956
- _____,_____, “Reşat Nuri”, **Hürriyet**, 15 Aralık 1956
- _____,_____, “İki Lala”, **Hürriyet**, 22 Aralık 1956
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin”, **Boğaziçi**, 07.1991, s.107-118
- Baran, Ethem, “Çalıkuşu’nun 80.Yılı Türkçenin Ortasındaki Sevgi ve Şefkat Ürpermesi”, **Eğitim Dergisi**, Ağustos-Eylül 2003, S.42-43, 2003
- Başkut, Cevad Fehmi, “Reşat Nuri İçin”, **Cumhuriyet**, 8 Aralık 1956

- Baydar, Nasuhi, “Çalığışu Muharriri Reşat Nuri”, **Tan**, 9 Aralık 1956
- Baydar, Turgut-Baydar Ertane Sema Arzu, “Reşat Nuri Güntekin’in Çalığışu Romanındaki Sıfat Tamlamalarının Derin Yapısı ve Öğretimi Üzerine”, **Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.6, S.1, s.35-44, 2004
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin’in Çalığışu Romanındaki İsim Tamlamalarının Derin Yapısı ve Cümledeki Görevleri”, **Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.6, S.2, s.27-35, 2004
- Bele, Tansu Refet, “Reşat Nuri Güntekin ve Çalığışu”, **Yazarlar Dünyası**, S.2, Aralık 1955
- Bilget, Adnan, “ ‘Çalığışu’nun Memleketinde”, **Yedi Gün**, 24.06.1936
- Binyazar, Adnan, “66 Yıl Sonra Çalığışu”, **Milliyet Sanat**, s.189, s.28-29, 04. 1988
- Boran, Behice, “Gökyüzü”, **Yurt ve Dünya**, S.9
- Bozok, Hüsamettin, “Çalığışu”, **Yeditepe**, 31 Ekim 1962
- Burdurlu, İbrahim Zeki, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Dili**, Mayıs 1978, s.458-461
- _____,_____, “Yeşil Gece’nin Dil Yapısı”, **Türk Dili**, Eylül 1968, s.585-593
- Bürün, Vecdi, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Düşüncesi**, Ocak 1957, s.30-31
- Çeçen, Mehmet Akif, “Bir Duygunun Romanı: Acımak”, **Yedi İklim**, Kasım 2000, s.51-56
- Çolak, Ali, (2006), “Reşat Nuri Kahramanlarının Duygu Halleri”, **KitapZamanı**, S.6, s.9, 6 Mart 2006
- Çotuksöken, Yusuf, “Reşat Nuri Güntekin’in Yapıtlarını Bugün Kimler Okuyor?” **Gösteri**, Aralık 1989, S.109
- Dayan, “Ölüye Mektup”, **Dolmuş**, 16.01.1956
- Demirtürk, E. Lale, “Reşat Nuri Güntekin’in Acımak Romanında Kimlik Kavramı”, **Adam-Sanat**, Haziran 1998, s.54-57
- Deniz, Ümit, “Çocukluk Hatıraları”, **Milliyet**, 16 Ocak 1955
- Derviş, Suat, “Eski Hastalık”, **Yeni Edebiyat**, 1 Temmuz 1941
- Dizdaroğlu, Hikmet, “Reşat Nuri Güntekin Üzerine Bir Kitap”, **Türk Dili**, S.320, 1978, s.458,461
- Dökmen, Üstün, “İbsen, Miller, Reşat Nuri ve Güngör Dilmen’in Tiyatrolarında Aile-içi İletişim Çatışmalarının Graph Transactional ve Sosyometrik Analizle İncelenmesi”, **III. Ulusal Psikoloji Kongresi Bilimsel Çalışmaları**, Ankara, 1985
- Durbaş, Refik, “20. Ölüm yılında Reşat Nuri Güntekin gerçekçi Hikaye ve Romanımızın Evriminde Bir Dönüm Noktası”, **Milliyet Sanat**, 10 Aralık 1976, s.6-8
- Dursunoğlu, Cevat, “Reşat Nuri Güntekin”, **Ulus**, 14 Aralık 1956
- Duymaz, Recep, “Reşat Nuri Güntekin’in Öğretmenleri- I (Feride)”, **Eğitim**, S.60, Şubat 2005, s. 24-30
- Dürder, Baha, “Müfettiş ve Tiyatro Yazarı Reşat Nuri”, **Varlık**, S.446, s.11, 1957
- Ecevit, Bülent, “Yalnız Emekle Yaşanmaz”, **Ulus**, 19 Aralık 1956
- Emil, Birol, “Edebiyatımızın Her Zaman Yaşayacak Adlarından Biri, Reşat Nuri Güntekin”, **Gösteri**, Aralık 1989, S.109
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Çocuk Problemi”, **Mehmet Kaplan’a Armağan**, Dergah Yayınları, İstanbul, s.92-100, İstanbul
- _____,_____, “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin”, **Marmara Ün. Atatürk Eğitim Fak. Eğitim Bilimleri Dergisi**, İstanbul, 1990, s.73-83

- _____,_____, “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin: “Kan Davası” Romanı Öğretmen Ömer.”, **Marmara Ünv. Atatürk Eğitim Fak. Eğitim Bilimleri Dergisi**, İstanbul, 1991, s.87-105
- Emin, Sait, “Hançer”, **Servet-i Fünûn**, S.1458, 17.06.1920
- Enis, Reşat, “Reşat Nuri Güntekin Nelere Güldüğümüzü Anlatıyor”, **Cumhuriyet**, 20 Nisan 1953
- Eren, İsmail, And, Metin, “Reşat Nuri Güntekin’in Rusça, Sırpça ve Bulgarca’yaÇevirilen Eserlerinin Bibliyografyası”, **İstanbul Ünv. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul, Aralık 1972, s.185-192
- Ercem, Orhan, “Yaprak Dökümü”, **Değirmen**, Ocak, 1944
- Ergün, Mehmet, “Kapitalizm Yükselirken (Yaprak Dökümü)”, **Doğrultu**, 9 Mart 1977
- Erişirgil, Mehmet Emin, “Çalikuşunu Yaratan Adam”, **Dünya**, 14 Aralık 1956
- Ertop, Konur, “Reşat Nuri’nin Bir Romanı”, **Gösteri**, Aralık, 1989, S.109
- Ertuğrul, Muhsin, “Reşat Nuri Güntekin’e İlk Mektup”, **Cumhuriyet**, 16 Aralık 1956
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin’e İkinci Mektup”, **Cumhuriyet** 1 Ocak 1957
- Evrimer, Rifat Necdet, “Değerli Romancı Reşat Nuri’nin Arkasından”, **Son Posta**, 14 Aralık 1956
- Feridun, Hikmet, “Reşat Nuri Nasıl Yazdığını Anlatıyor”, **Muhit**, 1933
- Genç, Hanife Nalan, “Gerçek ve Yeşil Gece Adlı Romanlara Öykünmecilik Açısından Bir Yaklaşım”, **Hacettepe Ünv. Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Haziran 1999, S.16, s.167-179
- Gerçek, Selim Nüzhet, “Reşat Nuri’nin Bir Telif Eseri”, **Akşam**, 25 Mayıs 1944
- _____,_____, “Reşat Nuri’nin Bir Yazısı”, **Akşam**, 26 Mayıs 1945
- Gezgin, Hakkı Süha, “Reşat Nuri”, **Yeni Mecmua**, 23 Şubat 1940
- Güllüoğlu, Melahat, “Terbiyecisi Güntekin”, **Varlık**, 1.1.1957
- Günyol, Vedat, “Türkçe’ye Tadını Tuzunu İlk Kez Reşat Nuri Güntekin Verdi”, **Gösteri**, Aralık 1989, S.109
- Güvemli, Zahir, “Reşat Nuri Güntekin”, **Kitap Dünyası**, Mart 1957
- Halk Sözcüsü, “Reşat Nuri Güntekin’le Türk Milletinin Güneşlerinden Biri Sönmüştür”, **Gece Postası**, 11.12.1956
- Hançerlioğlu, Orhan, “Reşat Nuri”, **Varlık**, No:445,1.1.1957
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Dili**, 1 Şubat 1957, s.252-255
- Hayber, Abdülkadir, “ “Yaprak Dökümü”nde Aile Kavramı”, **Türk Yurdu**, Ankara, Aralık, 1990, s.68-71
- _____,_____, “Yeniden Reşat Nuri Güntekin”, **Yeni Ufuklar**, İstanbul, Kasım 1974, s.36.39
- _____,_____, “Öykümüzde Sevecenlik Fırtınası: Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Dili**, Temmuz 1975
- _____,_____, “Reşat Nuri’yi Okumak ve Anlamak”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Ağustos 1994
- _____,_____, “25 Kasım 1889”, **Zaman Gazetesi**, 18 Kasım 2007
- _____,_____, “Bir Kitap Kapağı”, **Radikal Kitap**, 23 Kasım 2007
- İsmail Habib, “Mektep Kitaplarında Reşat Nuri”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 08.12.1956
- Kaflı, Kadircan, “Çalikuşu Muharriri”, **Tercüman**, 12 Aralık 1956
- Kahraman, Hasan Bülent, “Bir Simge: Reşat Nuri”, **Gösteri**, Aralık, 1989, S.109
- Kaplan, Mehmet, “Reşat Nuri”, **İstanbul**, Şubat 1957

- Karabaş, Seyfi, “Çalıkuşu’nun Yazınsal ve Budunbilimsel İncelenmesi”, **Türk Halkbilim Araştırmaları Yıllığı**, Ankara 1979
- Karaburgu, Oğuzhan, “Reşat Nuri Güntekin’in Hikâyelerinde Çocuk”, **Bizim Külliye**, S.17, s.66-70, 2003
- _____,_____, Reşat Nuri Güntekin’in Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri, **Türk Dili**, S.660, s.525-535, Aralık 2006
- Karaosmanoğlu, Fevzi Lütfi, “Çalıkuşu”, **Dergah**, C.2, S.21
- _____,_____, “Reşat Nuri Bey’in Dedikleri”, **Dergah**, 1922, C.4,S.37
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, “Edebiyatımızın Büyük Kaybı”, **Tercüman**, 14 Aralık 1956
- Karay, Refik Halit, “Türkçemizi Taziye”, **Yeni İstanbul**, 18 Aralık 1956
- Kaskan, Selçuk, “Arkadan”, **Dünya**, 18.01.1957
- Kavcar, Cahit, “Çalıkuşu ve Türk Eğitimindeki Yeri”, **A.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi**, No:1-4, s.165-176, 1969
- _____,_____, “Bir Öğretmenin Romanı: Yeşil Gece”, **A.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.V, No:1-2,,s.167-187, 1972
- Kaygana, Mehmet, (2006), “Acımak Romanı Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, Afyon Kocatepe Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi, C.VIII, S.8, s.41-52
- Köksal, Sırma, “Cumhuriyet Kızı Feride”, **Kitaplık**, S.83, Mayıs 2005
- Körükçü, Muhtar, “Reşat Nuri’nin Son Eseri: Değirmen”, **Varlık**, 1943, C4, S.84
- Kunt, Bekir Sıtkı, “Son Görüşme”, **Varlık**, S.445
- Kutlu, Şemsettin, “Reşat Nuri”, **Zafer**, 11 Aralık 1956
- _____,_____, “Ölümünün 7nci yıldönümünde Reşat Nuri Güntekin”, **Cumhuriyet**, 7 Aralık 1963
- Küçümen, Zihni, “Oyun Yazarlığı Yönünden Reşat Nuri Güntekin”, **Dünya**, 14 Aralık 1956
- Levend, Ağah Sırrı, “Eserler ve Hadiseler”, **Yeni Türk**, Mart 1936
- _____,_____, “Miskinler Tekkesi”, **Sanat ve Edebiyat**, 1947, S.31-32
- _____,_____, “Gökyüzü”, **Yeni Türk**, Mart 1936, No:36, s.127-129
- Lüle, Esra, “Reşat Nuri’nin Dört Romanında Eğitim Anlayışı”, **Eğitim**, Ekim 2004, S.56, s.20-22
- Lütfi, Fevzi, “Reşad Nuri Bey ve Çalıkuşu”, **Virgül**, S.30, Mayıs 2000, s.78
- Menemencioğlu, Nermin, “Kızılılık Dalları”, **Yurt ve Dünya**, 6 Haziran 1941
- Muvaffak, Naci, “Yaprak Dökümü”, **Servet-i Fünûn-Uyanış**, 1930, S.1760
- Münir, Hikmet, “Reşat Nuri Hakkında Ne Diyorlar?”, **Yedigün**, S.414
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin”, **Zafer**, 9 Aralık 1956
- Nabi, Yaşar, “Reşat Nuri Güntekin’le Konuştum”, **Varlık**, Haziran1947
- Naci, Fethi, “Yeşil Gece”, **Yeni Dergi**, 1971, No. 86
- _____,_____, “Reşat Nuri’yi Anmak I”, **Cumhuriyet Kitap**, S.583, s.3
- _____,_____, “Reşat Nuri’yi Anmak II”, **Cumhuriyet Kitap**, S.584, s.3
- _____,_____, “Çalıkuşu”, **Nar**, Ocak- Şubat 1995, S.1, s.34-74
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin: Türk Romanında Eleştirel Gerçekçiliğin Öncüsü”, **Nar**, Kasım-Aralık 1995, S.6, s.47-60
- Neyyire, “Reşat Nuri- Çalıkuşu”, **Milliyet**, 9.12.1956

- Oktay, Ahmet, "Kızılılık Dalları'nda Efendi/ Köle İlişkisi", **Argos**, 16 Aralık 1989
- Onaran, Alim Şerif, "Reşat Nuri Güntekin'in Filme Çekilen Roman ve Oyunları", **Türk Dili**, S.360; Gösteri Aralık 1989 S.109
- Orhon, Orhan Seyfi, "Reşat Nuri Güntekin", **Zafer**, 11 Aralık 1956
- Örik, Nahit Sırrı, "Yeşil Gece Hakkında", **Hayat**, 8 teşrin-i Sani 1928, C.IV, No:102
- Ortaç, Yusuf Ziya, "Reşat Nuri Güntekin", **Akbaba**, 19 Aralık 1956
- Ozansoy, Halit Fahri, "İki Dostumun ölümü Karşısında- Reşat Nuri'nin Ruhuna", **Türk Tiyatrosu**, Ocak 1957
- Öner, Ömer, "Nihad Sami Banarlı'ya Göre Reşat Nuri Güntekin", 21 Ağustos Salı, www.sanatalemi.com
- Önertoy, Olcay, "Reşat Nuri Güntekin ve Anadolu", **Türkoloji**, C.4, S.1
- _____,_____, "Reşat Nuri'nin Eserlerinin Kaynağı: Anadolu Notları", **Gösteri**, Aralık 1989, S.109
- _____,_____, "Reşat Nuri Güntekin'in Yazınıımızdaki Yeri", **Türk Dili**, S.360, Aralık 1981, s.366-370
- Özalp, N. Ahmet, "Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu" **Kaşgar**, N.10, Temmuz 1999, s.29-36
- _____,_____, "Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu" **Kaşgar**, N.11, Eylül 1999, s.10-23
- Özçelik, Tahir, "Reşat Nuri'nin Tiyatro Yazarlığı ve Eleştirmenliği", **Gösteri**, S.109, Aralık 1989
- _____,_____, "Emek-Sonuç Orantısızlığı: "Hançer" İsimli Tiyatro Oyunu Üzerine, **Milliyet-Sanat**, Mart 1987, s.44
- Özdeş, Oğuz, "Reşat Nuri Güntekin", **Hafta**, 12 Haziran 1950
- Özgentürk, Işıl, "Hançer", **Hürriyet-Gösteri**, Mayıs 1982, s.46
- Özgü, Melahat, "Hocam Reşat Nuri Güntekin'in Ölümü Vesilesiyle", **Türk Dili**, S.75, Aralık 1957
- Özgüven, Fatih, "Reşat Nuri Güntekin: Akşam Güneşi ", **Çağdaş Eleştiri**, 5 Temmuz 1982
- Özkangil, Leman, "Reşat Nuri Güntekin Anlatıyor", **Yedigün**, 7 Ağustos 1935
- Özkaya, C., "Yeşil Gece ve Reşat Nuri'lerin Psikolojisi", **Pınar**, Haziran 1977, S.66, s.13-16
- Özkaya, Emel, "Reşat Nuri'nin Yeşil Gece, Zola'nın Hakikat Romanlarında Medrese ve Papaz Okullarının Olumsuz Tutumları", **I. Uluslar arası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi**, Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 15-17 Ekim 2003, Eskişehir, s.433-442
- Parlatır, İsmail, " Türk Romanında Tipler: Feride (Çalıkuşu)", **Türk Dili**, S.413, s.368-375 1986
- Peyami Safa, "Reşat Nuri", **Milliyet**, 9 Aralık 1956
- Rado, Şevket, "Çalıkuşu Muharriri Öldü", **Akşam**, 9.12.1956
- Sadullah, Naci, "Reşat Nuri Anlatıyor", **Yedigün**, 7.8.1945
- Sedat Simavi, "Reşat Nuri Bey", **İnci**, Temmuz 1922
- Siyavuşgil, Sabri Esat, "Balıkesir Muhasebecisi", **Yeni Sabah**, 3 Ocak 1953
- _____,_____, "Yaprak Dökümü", **Yeni Sabah**, 9 Aralık 1956
- Su, Mükerrrem Kamil, "Reşat Nuri Güntekin", **Zafer**, 23 Aralık 1956
- Şener, Sevda, "Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin", **Gösteri**, S.109, Aralık 1989
- Şener, Sevda, "Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı", **Türk Dili**, S.360, Aralık 1981
- Şevki, Hikmet, "Kitabiyat: Bir Kadın Düşmanı", **Hayat**, 30 Haziran 1927, C.11, No:31
- _____,_____, "Bir Kadın Düşmanı", **Virgöl**, İstanbul, 01.1999, s.48-49

- Şiyyun, Faruk, “Kütlelerin İlk Büyük Romancısı”, **Güneş Gazetesi**, 7 Aralık 1986
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Reşat Nuri ve Eserleri”, **Cumhuriyet**, 24.01.1957
- Tanrıöver, Hamdullah Suphi, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Yurdu**, Ocak 1957, s.481-490
- Tansel, Fevziye Abdullah, “Eski Hastalık”, **Ülkü**, S.71
- Tekşen, Adnan, “Reşat Nuriyle Gelen”, **Yönelişler**, S.1, Nisan1981
- Timur, Feridun, “Çalıkuşu Romanı Yeniden Basıldı”, **Servet-i Fünûn- Uyanış**, S.2017, 1935
- Tör, Vedat Nedim, “Son Ayrılık”, **Tercüman**, 10 Aralık 1956
- _____,_____, “Tiyatromuzun Altın Çağı”, **Tercüman**, 10 Ocak 1957
- Tuna Müberra, “Reşat Nuri Romanlarında Türü Akışları Uyandırmayı Başarmıştır”, **Tan Dergisi**, 8 Aralık 1970
- Tuncor, F.R., “Reşat Nuri Güntekin’in Eserleri”, **İlk Öğretim**, S.414, 15.12.1956., s.14-16
- Tüner, Hilmi, “Reşat Nuri Güntekin’in Ardından”, **İlk Öğretim**, 15.12.1956, s.11-13
- _____,_____, “Reşat Nuri (Güntekin’in Ardından)”, **Eğitim Hareketleri**, Ocak 1957, s.31-33
- Uyguner, Muzaffer, “Reşat Nuri’nin Kavak Yelleri”, **Hisar**, S.40
- _____,_____, “Reşat Nuri’nin Kan Davası”, **Hisar**, S.41
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin”, **Hürriyet Gösteri**, 1985, S.51, s.54-56
- _____,_____, “Reşat Nuri Güntekin Öykücü Değli miydi?”, **Devrim Gazetesi**, 1986
- Uysal, Sermet Sami, “Hadiye Güntekin Bize Reşat Nuri’yi Anlatıyor”, **Cumhuriyet**, 30 Mayıs 1954
- Ünaydın, Ruşen Eşref, “Reşat Nuri İçin”, **Vatan**, 18 Aralık 1957
- Üzer, Suat, “Reşat Nuri Güntekin”, **Türk Sanatı**, Ocak 1957, s.10
- Yalçın, Nilüfer, “Tanrıdağı Ziyafeti”, **Forum**, 15.10.1954, s.16
- Yalman, Ahmet Emin, “Reşat Nuri Aramızda Değil Artık”, **Vatan**, 8 Aralık 1956
- Yazar, Mehmet Behçet, “Reşat Nuri”, **Yedigün**, C.16, S.410, 1941
- Yesari, Mahmut, ““Reşat Nuri Güntekin”, **Perde-Sahne**, 01.01.1944, s.5
- Yesari, Afif, “Ölmedi Ölmeyecek de”, **Sine-Radyo**, 22 Aralık 1956
- Yetkin, Çetin, “Reşat Nuri Güntekin”, **Sanat Olayı**, 10 Ekim 1981
- Yetkin, Suut Kemal, “Reşat Nuri Güntekin”, **Varlık**, S.445
- Yurtman, Vahdi, “Reşat Nuri Güntekin’den Yankılar”, **Türk Dili**, C.VI, S.68
- Yücel, Hasan Ali, “Çalıkuşumuz”, **Cumhuriyet**, 17.12.1956

2. Genel Kaynaklar

2.1.Genel Kitaplar

- Adler, Alfred, (1996), **Yaşama Sanatı**, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul
- _____, _____, (1998), **Çocuk Eğitimi**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul
- _____, _____, (2000) **Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji**, Hayat Yay.,İst.
- _____, _____, (2003), **İnsan Tabiatını Tanıma**, (Çev. Ayda Yörükan), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul
- _____, _____, (2001), **İnsanı Tanıma Sanatı**, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul
- Adorno, Theodor W.(2004) **Edebiyat Yazıları**, (Çev.Sabri Yücesoy), Orhan Koçak, Metis Yayınları, İst.
- Akşit, Bahattin, (1985), **Köy, Kasaba ve Kentlerde Toplumsal Değişme**, Turhan Kitabevi, Ankara
- Aktar, Yücel, (1990), **İkinci Meşrutiyet Dönemi Öğrenci Olayları (1908-1918)**, İletişim Yay., İstanbul

- Aktaş, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ank.
- _____, _____, (2002), **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara
- Aktulum, Kubilay, (2000), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Ankara
- Alangu, Tahir, (1974), 100 Ünlü Türk Romanı, Milliyet Yay., İstanbul
- Alvarez, A. (1992), **İntihar: Kan Dökücü Tanrı**, (Çev. Zuhâl Çil Sarıkaya), Öteki Yay., Ankara
- Assmann, Jan, (2001), **Kültürel Bellek**, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Avcıoğlu, Doğan, (1969), **Türkiye'nin Düzeni**, Bilgi Yay., Ankara
- Bachelard, Gaston(2006) **Su ve Düşler**, (Çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yay. İst.
- _____, _____, (1996)**Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay. İst.
- _____, _____, (1995), **Yok Felsefesi**, (Çev. Alp Tümertekin), YKY, İstanbul
- Balcı, Yunus (2002), **Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- Bakhtin, Mihail(2005), **Sanat ve Sorumluluk**, (Çev.Cem Soydemir), Ayrıntı Yay.,İst.
- _____, _____, (2001), **Karnavaldan Romana**, (Çev.Cem Soydemir), Ayrıntı Yay.,İst.
- Barthes, Roland (2006), **Romanın Hazırlanışı 1**, (Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat), Sel Yay., İstanbul
- Bauman, Zygmunt (2000), **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri**, Çev. Nurgül Demirdöven), Ayrıntı Yay., İstanbul
- _____, _____, (2001), **Parçalanmış Hayat**, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Berkes, Niyazi, (1997), **Teokrasi ve Laiklik**, Adam Yay., İstanbul
- _____, _____, (2006)**Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yay., İst.
- Botton, Alain (2008), **Statü Endişesi**, (Çev. Ahu Sıla Bayer), Sel Yayıncılık, İstanbul
- Bourneur, Roland- Quillet, Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- Boynukara, Hasan, (1997), **Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış**, Boğaziçi Yay., İstanbul
- Budak, Selçuk (2003), **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- Bumin, Tülin, (1987), **Hegel: Bilinç Problemi**, Alan Yay., İst.
- Campbell, Joseph(2000) **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses Kabalcı) Yayınevi, İst
- Carrierre Jean Claude, Delumeau Jean, Eco Umberto, Gould Stephen Jay (2001), **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, (Çev. Necmettin Kamil Sevil), YKY, İst.
- Cioran, E.M., Çürümenin Kitabı, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yay., İstanbul
- Çelik, Naci, (1971), **Romanda Hesaplaşma**, Türkiye Defteri Yay., Ankara
- Çelik, Yakup, (2002), **Sait Faik ve İnsan**, Akçağ Yay., Ankara
- Çeri, Bahriye, (1996), **Türk Romanında Kadın**, Simurg Yay, İstanbul
- Çetişli, İsmail, (2000), **Metin Tahlillerine Giriş Roman-Hikaye**, Kardelen Yay., Isparta
- Çüçen, Abdulkadir (1997), **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Yay. Bursa,
- Davidov, Yuri,(1997) **Özgürlük ve Yabancılaşma**, (Çev. Sargut Şölçün), Bilim ve Sosyalizm Yay., Ankara
- De Beauvoir, Simone, (1993), **Kadın İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı**, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yay., İstanbul
- Deveci, Mutlu, (2005), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek**, Elazığ, (Basılmamış doktora tezi)

- Doğan, İsmail, (1998), **İletişim ve Yabancılaşma**, Sistem Yay., İstanbul
- Dowling, Colette, (1998), **Sindrella Kompleksi: Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu**, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yay., Ankara
- Dökmen, Üstün, (2001), **İletişim Çatışmaları ve Empati**, Sistem Yay., İstanbul
- Eisenstadt, S.N., (2007), **Modernleşme Başkaldırı ve Değişim**, (Çev. Ufuk Coşkun), Doğu Batı Yay., Ankara
- Elias, Norbert, (2000), **Zaman Üzerine**, (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Eliuz, Ülkü, (2004), **Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Elazığ, (Basılmamış doktora tezi)
- Fabian, Johannes (1999), **Zaman ve Öteki**, (Çev. Selçuk Budak), Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- Forster, E.M., (2001), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul
- Foucault, Michel, (2005), **Özne ve İktidar**, (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay), Ayrıntı Yay., İstanbul
- _____, _____, Gutman Huck- Hutton H. Patrick (1999), **Kendini Bilmek**, (Çev. Gül Çağlı Güven), Om Yay., İstanbul
- Foulquie, P. (1973), **Varoluş Felsefesi**, (Çev. Nurettin Topçu), Hareket Yay., İstanbul
- Frankl, Victor E., (1999), **Duyulmayan Anlam Çılgılığı**, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yay., Ankara
- Freud, Sigmund (1981), **Cinsiyet ve Psikanaliz**, (Çev. Selahattin Hilav), Varlık Yay., İstanbul
- _____, _____, (1998) **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, (Çev. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura) Metis Yayınları, İstanbul
- Fromm, Erich, (1985), **Özgürlük Korkusu**, (Çev. Roza Hakmen), Yaprak Yay. İstanbul
- _____, _____, (1994), **Kendini Savunan İnsan**, (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul
- _____, _____, (2001) **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, (Çev. Necla Arat), Say yay. İstanbul
- Furedi, Frank, (2001), **Korku Kültürü**, (Çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Gasset, Ortega Y. (1999) **İnsan ve Herkes**, (Çev. Neyyire Gül Işık), Metis Yay. İstanbul
- _____, _____, (2005) **Sevgi Üstüne**, (Çev. Yurdanur Salman), Yapı Kredi Yay., İstanbul
- Geçtan, Engin, (1999), **İnsan Olmak**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Giddens, Anthony, (1998) **Modernliğin Sonuçları**, (Çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yay., İstanbul
- _____, _____, (1994), **Mahremiyetin Dönüşümü**, (Çev. İdris Şahin), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Gilson, Etienne, (1994), **Ateizmin Çıkmazları**, (Çev. Veysel Uysal), Marmara Ün. İlahiyat Fakültesi Yay., İstanbul
- Girard, René (2001) **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul
- Gögebakan, Turgut (2004), **Tarihsel Roman Üzerine**, Akçağ Yay., Ankara
- Gray, John, (1998), **Erkek, Kadın ve İlişkileri**, (Çev. Füsun Doruker), Altın Kitaplar Yay., İstanbul
- Gruen, Arno, (2004), **Kendine İhanet**, (Çev. Ülkü Hastürk), Çitlenbik Yay., İstanbul
- _____, _____, (2005), **İçimizdeki Yabancı**, (Çev. İlknur İgan), Çitlenbik Yay., İstanbul
- Guenon, Rene, (1990), **Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri**, İz Yay., İstanbul
- Guntrip, Harry, (2003), **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, (Çev. İpek Babacan), Metis Yay., İstanbul
- Gündoğan, Ali Osman, (1997), **Albert Camus ve Başkaldırı Felsefesi**, Birey Yay., İstanbul
- Güngör, Erol, (1996), **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, Ötüken Yay., İstanbul

- _____, _____, (1997), **Ahlâk Psikolojisi ve Sosyal Ahlâk**, Ötüken Yay., İstanbul
- Habermas, J. (1993), **“Öteki” Olmak “Öteki”yle Yaşamak**, (Çev. İlknur Aka), YKY, İstanbul
- Hall, Calvin S.(1999) **Freudien Psikolojiye Giriş**, (Çev.Ersan Devrim), Kaknüs Yay.,İst.
- Hatemi, Hüseyin, (1988), **Yozlaşmadan Uzlaşmak**, Dergah Yay., İstanbul
- Hentch, Thierry, **Hayali Doğu**, (Çev. Aysel Bora), Metis Yay. İstanbul, 1996
- Horney, Karen(1998) **Kadın Psikolojisi**, Öteki Yay.,Ankara
- Hume, David, (1997), **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yay., İstanbul
- Huyssen, Andreas, (1999), **Alacakaranlık Anıları –Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek-**, (Çev. Kemal Atakay), Metis Yay., İstanbul
- Jung, Carl Gustav(2001) **İnsan Ruhuna Yöneliş**, (Çev. Engin Büyükinel), Say Yay. İst.
- _____, _____, (2005)**Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yay. İst.
- _____, _____, (1999)**Keşfedilmemiş Benlik**, (Çev.Canan Ener Sılay), İlhan Yay., İst.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem, (2000), **Kültürel Psikoloji**, Evrim Yay., İstanbul
- Kaplan, Ramazan (1997), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Akçağ Yay., Ankara
- Kandiyoti, Deniz, (1997), **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, Metis Yay., İstanbul
- Karaca, Faruk, (2000) **Ölüm Psikolojisi**, Beyan Yay., İstanbul
- Kernberg, Otto (1999)**Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm**, (Çev. Mustafa Atakay), Metis Yay. İst.
- Kierkegaard, Søren (2004) **Kaygı Kavramı**, (Çev. Vefa Taşdelen), Hece Yay., Ank.
- _____, _____, (2007)**Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev.M.Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yay.,Ank.
- Klein, Melanie(1999) **Haset ve Şükran** (Çev. Orhan Koçak,Yavuz Erten), Metis Yay. İst.
- Konrad, Stefan-Hendl Claudia, (2001), **Duygularla Güçlenmek**, (Çev. Meral Taştan), Hayat Yay., İstanbul
- Korkmaz, Ramazan (1996), **Sabahattin Ali**, YKY, İstanbul
- _____, _____, (2002), **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yay., Ankara
- _____, _____, (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy, Ankara
- _____, _____, (2005), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yay., Ankara
- Kundera, Milan (2005), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul
- Kudret, Cevdet, (1970) **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II 1859-1959**, Bilgi Yayınevi, İstanbul,
- Kuçuradi, İoanna, (1999), **Nietzsche ve İnsan**, Türkiye Felsefe Kurumları Yay., Ankara
- Kudret, Cevdet, (1970) **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II (1859-1959)**, Bilgi Yayınevi, İstanbul,
- Lauster, Peter (2000), **Aşk ve Aşkın Psikolojisi**, (Çev. Nurittin Yıldırım), Doruk Yay., Ankara
- Le Bon, Gustave, (1997), **Kitleler Psikolojisi**, Timaş Yay., İstanbul
- Levinas, Emmanuel (2006), **Ölüm ve Zaman**, (Çev. Nami Başer), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Lukacs, George (2003) **Roman Kuramı**, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yay. İst.
- MacIver, R.M.- Page, Charles H. (1994), **Cemiyet I**, (Çev. Amiran Kurtkan), MEB Yay., İstanbul
- Magill, Frank,(1971),**Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasik** (Çev. Vahap Mutal), Hareket Yay. İstanbul
- Mardin,Şerif (2007) **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yay.,İst
- _____, _____, (1990) **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul

- Maren, Manon-Grisebach, (1995), **Edebiyat Biliminin Yöntemleri**, (Çev. Arif Ünal), AKM Yay., Ankara
- Marshall, Gordon, (1999), **Sosyoloji Sözlüğü**, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- Mengüşoğlu, Takiyettin, (1997), **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Mounier, Emmanuel, (2007), **Varoluş Felsefelerine Giriş**, (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu), Say Yay, İst,
- Öncü, Ayşe- Weyland Petra (derleyenler), (2005), **Mekan Kültür İktidar**, (Çev. Leyla Şimşek-Nilgün Uygun), İletişim Yay., İstanbul
- Özgü, Halis, (1994), **Freud, Adler, Jung**, Mart Yay., İstanbul
- Özodaşık, Mustafa, (2001), **Modern İnsanın Yalnızlığı**, Çizgi Kitabevi Yay, Konya
- Özünlü, Ünsal, (2001), **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yay., İstanbul
- Pearson, Carol S.(2003), **İçimizdeki Kahraman**, (Çev. Semra Ayanbaşı), Akaşa Yay., İstanbul
- Reich, Wilhelm, (1997), **Kişilik Çözümlemesi**, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yay., İstanbul
- Ricœur, Paul, (2007), **Zaman ve Anlatı: Bir**, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul
- Rorty, Richard, (1995), **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, (Çev. Mehmet Küçük-Alev Türker), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Sartre, J.P., (1999), **Varoluşçuluk**, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul
- Shayegan, Darysuh (2002) **Yaralı Bilinç**, (Çev. Haldun Bayrı) Metis Yay., İstanbul
- Sennet, Richard, (2002), **Kamusal İnsanı Çöküşü**, (Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İst.
- _____, _____, (2002), **Karakter Aşınması**, (Çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Stevick, Philip, (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yay., Ankara
- Tekin, Mehmet (2001), **Roman Sanatı 1**, Ötüken Yay., İstanbul
- Timur, Taner (1991), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik**, Afa Yay., İstanbul
- Topçu, Nurettin, (1999), **Var Olmak**, Dergah Yay., İstanbul
- Touraine, Alain, (1994), **Modernliğin Eleştirisi**, (Çev. Hülya Tufan), YKY, İstanbul
- _____, _____, (2002), **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz?** (Çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul
- Türkdoğan, Orhan, (1996), **Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme**, Birleşik Yay., İstanbul
- Ulaş, Sarp Erk, (2002), **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- Urry, John, (1999), **Mekanları Tüketmek**, (Çev. Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yay., İstanbul
- Ülgener, F. Sabri, (1991), **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**, Der Yay., İstanbul
- Ülken, Hilmi Ziya, (1968), **Varlık ve Oluş**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
- Yalçın, Alemdar, (2002), **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı**, Akçağ Yay., Ankara
- Yavuzer, Haluk, (1996), **Ana-Baba ve Çocuk**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Zahar, Renat, (1999), **Sömürgecilik ve Yabancılaşma**, (Çev. Bayram Doktor), İnsan Yay., İstanbul

2.2. Genel Makaleler

- Aslankara, M. Sadık, (2001), “Romanların Öğretmenleri”, **Adam-Sanat**, Ekim 2001, S.189
- Aslankara, M. Sadık, (2001), “Nereye Öğretmenim Nereye?”, **Adam-Sanat**, Kasım 2001, S.190
- Aktaş, Şerif, (2000), “II. Meşrutiyet Sonrası Romanlarında Siyasi Temalar, Eskinin Tenkidi, Yönetim Sisteminde Düzensizliğin Ortaya Konulması”, **Türk Yurdu, Türk Romanı Özel Sayısı**, S.153-154, Mayıs-Haziran 2000 s.100-121
- Benedict, Peter, “Türkiye’de Küçük Kasabaların Etüdüne İlişkin Bazı Sorunlar”, **Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmaları**, Çağlayan Matbaası, (yıl yok), s.147-183
- Girard, René (2003), “ Kan, Arınma ve Şiddet Döngüsü” **Cogito**, S.37, Güz 2003, s.231-238
- Gümüş, Hüseyin, “Romanda Anlatım Şekilleri”, **Dil Dergisi**, S.20,
- Karakoç, Sezai, (1986), “Kasaba Edebiyatı”, **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yay., İstanbul, s.46-49
- Korkmaz, Ramazan, (1992), “Türk Edebiyatında Köy 1”, **Nilüfer**, S.6., Şubat 1992, s.7-11
- _____,_____, (1997), “Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, **Adam-Sanat**, S.145, Aralık 1997, s.42-44
- _____,_____, (2002) “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Depth and Accuracy- Lars Johanson Armağanı**, Grafiker Yay., Ankara
- _____,_____, (2006), “Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel”, **İlmi Araştırmalar**, S.20, s.139-148
- _____,_____, 2006), “Yaratıcı Bir Kimliğin Mekan Poetikası: Necatigil ve Ev”, **TUBA**, S.307-II, s.223-230
- _____,_____, (2007), “Romanda Mekanın Poetiği”, **Edebiyat ve Dil Yazıları- Mustafa İsen’e Armağan**, (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), Ankara, s.399-415
- Kunt, Eser- Sapaz, Şehsade, (2005) “Batı ve Öteki”, **Journal of İstanbul Kültür Üniversitesi**, S.1, s-55-63,
- Ünsal, Artun, (2003) “Ağıt ve İntikam: Anadolu’da Bitmeyen Kan Davası”, **Cogito**, S.37, Güz 2003, s.231-238
- Timuçin, Afşar, (1994), “Yabancılaşma Sorunun Genel Bir Bakış”, **Felsefe Dünyası**, S.8, s.16-23

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Elazığ'da doğdum. 1995 yılında Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdim. 1999 yılında mezun olduğum bölümde aynı yıl sonunda Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak görev başladım. 2002 yılında yüksek lisans eğitimimi tamamlayarak aynı yıl doktora başladım. Yabancı dilim İngilizcedir.