



T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

**SABAHAT EMİR'İN ROMAN VE TİYATROLARINDA
YAPI VE İZLEK**

Faruk ALP

Mardin 2023

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

SABAHAT EMİR'İN ROMAN VE TİYATROLARINDA
YAPI VE İZLEK

Faruk ALP

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YALÇINKAYA

Mardin 2023

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı 20760012 numaralı tezli yüksek lisans öğrencisi Faruk ALP’ın hazırladığı “**Sabahat Emir’in Roman ve Tiyatrolarında Yapı ve İzlek**” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 16/06/2023 Cuma günü saat 10:00’da yapılmış, tezin onayına oy birliğiyle karar verilmiştir.

Jüri	Unvanı Adı, SOYADI	İmza
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YALÇINKAYA	
Üye	Prof. Dr. Beyhan KANTER	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ragıp ETE	

ONAY

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu’nun..... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2023

.....

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tez çalışmasının hazırlık, bilgi, belge, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun davrandığımı,
- Tez çalışmada kullanılan tüm eserlere eksiksiz atıf yaptığımı ve kullanılan tüm eserlere kaynaklar/kaynakçada yer verdiğimi,
- Tez çalışmasının özgün olduğunu,
- Tez çalışmasının Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabullendiğimi bildiririm.

İmza

FARUK ALP

16/06/2023

ÖZET

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SABAHAT EMİR'İN ROMAN VE TİYATROLARINDA YAPI VE İZLEK

Faruk ALP

Sabahat Emir, yazdığı eserlerle 1960 sonrası Türk edebiyatında önemli bir yer edinen kadın yazarlarımızdandır. Şiir, anı, deneme, roman, tiyatro, senaryo gibi pek çok türde eser veren yazar daha çok hikâyeleriyle ön plana çıkmıştır. Bu çalışmada yazarın romanları ve yazdığı tek tiyatro eseri yapı ve izlek bakımından ele alındı. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde yazarın yaşamı, edebî kişiliği, eserleri hakkında bilgiler verildi. Çalışmanın ikinci bölümünde Sabahat Emir'in roman türündeki iki eseri sırasıyla romanın kimliği, bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslup, anlatım teknikleri ve izleksel kurgu bakımından incelendi. Romanlar yapısal ve izleksel kurgu bakımından incelenirken roman teorisi alanında yazılan yetkin eserlerden yararlandı. Sabahat Emir'in incelenen iki romanında yalnızlık, yabancılaşma gibi bireysel sorunlar; evlilik sorunsalı/boşanma ve kadının toplum içindeki konumu, kültürel yozlaşma, Batı hayranlığı ve yanlış Batılılaşma gibi toplumsal sorunlar ile devir, ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet gibi tasavvufi konular izleksel açıdan değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde Sabahat Emir'in Yunus Emre adlı tiyatro oyunu; oyunun kimliği, bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslup, anlatım teknikleri ve izleksel kurgu bakımından incelendi. Bu tiyatro oyunu Yunus Emre'nin tarihi kişilik özelliklerine paralel olarak beşeri aşktan ilahi aşka geçiş, halkın arasına karışıp gönüller yapmak ve Yunus Emre'nin evrensel öğüt ve öğretileri izlekleri bakımından incelenmiştir. Sabahat Emir'in monografisinde ön plana çıkan hususların ele alınıp romancılığının değerlendirildiği ve iki romanı ile tek tiyatro eserinin içerik, üslup ve yapı bakımından karşılaştırıldığı bir sonuç kısmından sonra hem yazarla hem de alanla ilgili kaynakça kısmına yer verildi.

Anahtar Kelimeler: Roman, Sabahat Emir, Tiyatro Oyunu, Yapı ve İzlek

ABSTRACT

DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

STRUCTURE AND THEME İN SABAHAT EMİR'S NOVELS AND PLAYS

Faruk ALP

Sabahat Emir is one of our women writers who has an important place in Turkish literature after 1960 with the works she wrote. The author, who produced works in many genres such as poetry, memoirs, essays, novels, theaters and screenplays, came to the forefront mostly with her stories. In this study, the novels of the author and the only theatrical work she wrote were discussed in terms of structure and theme. The study consists of three parts. In the first part, it is given an account of the life of the author, her literary personality and her works. In the second part of the study, two novels of Sabahat Emir were respectively examined in terms of the novel's identity, point of view and narrator, plot, time, place, cast, language and style, narrative techniques and thematic fiction. While examining the novels in terms of structural and thematic fiction, it is made use of leading works written in the field of novel theory. In the two novels of Sabahat Emir that was examined, individual issues such as loneliness and alienation; social issues such as the problem of marriage/divorce and the position of women in society, cultural degeneration, admiration for the West and false Westernization; and mystical issues such as spiritual progression, absence of death, divine decree, surrender to predestination have been evaluated thematically. In the third part, Sabahat Emir's play called Yunus Emre has been examined in terms of the identity of the play, point of view and narrator, plot, time, place, cast of characters, language and style, narration techniques and thematic fiction. In addition to Yunus Emre's historical personality, this play has been analyzed in terms of the transition from human love to divine love, his mingling with the people coaxingly and Yunus Emre's universal advice and teachings. After a conclusion section in which the issues that come to the foreground in Sabahat Emir's monograph are discussed, her novel writing is evaluated, and her two novels and a single play are compared in terms of content, style and structure, the bibliography is given about both the author and the field.

Keywords: Novel, Sabahat Emir, Structure and Theme, Theater Play

ÖN SÖZ

Yazdığı eserlerle 1964 yılından bu yana Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Sabahat Emir, yaşadığı toplumu ve etkisinde kaldığı olayları eserlerine yansıtmış bir yazardır. Otuza yakın eser veren Emir, bu eserleri yazarken herhangi bir kutuplaşmanın taraftarı olmamış, edebiyatı bir propaganda aracı olarak görmemiş ve düşüncelerini sloganlaştırmadan nahif mesajlar vermeyi başarmış sevgi dolu bir yazardır. Katılığın, cepheleşmelerin, ideolojilerin alkışlandığı ve çağdaşlarını fanatikleştirdiği dönemlerde bile okunmama pahasına doğru bildiği yolda ilerleyen Emir, Cumhuriyetin bütün kazanımlarını içselleştirmiş modern bir aydın; aynı zamanda Yunus ve Mevlana aşığı tasavvufu iyi bilen tekâmül etmiş bir insandır. Yazarın en önemli özelliklerinden birisi de “insanı” bütün yönleriyle anlatmaya çalışırken dili işleme biçimiyle kendine özgü bir üslup geliştirmeyi başarmış olmasıdır.

Çalışmamız üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde yazarın yaşamı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verildi. Yazarın edebî kişiliği tespit edilirken yazdığı roman ve diğer eserlerinden faydalanıldı. Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde Sabahat Emir’in roman türündeki iki eseri ve bir tiyatro oyunu; sırasıyla romanın/oyunun kimliği, bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslup, anlatım teknikleri ve izleksel kurgu bakımından incelendi. Çalışmanın sonunda ise Sabahat Emir’in iki romanı ve tek tiyatro eseri içerik, üslup ve yapı bakımından karşılaştırıldı.

Tezin hazırlanışı sırasında kritik değerlendirmeleri ve yönlendirmeleriyle yardımını benden esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Yalçinkaya’ya, sahip olduğu vizyon ile ufkumu açan Prof. Dr. Beyhan Kanter’e, değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ragıp ETE’ye, hayat adına çok şey öğrendiğim Doç. Dr. Türkan Yeşilyurt’a, destekleri ve güvenleriyle işimi kolaylaştıran sevgili aileme, benden dualarını esirgemeyen değerli anneme ve babama teşekkürü borç bilirim.

Faruk ALP

Mardin-2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
1. SABAHAT EMİR'İN YAŞAMI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ.....	5
1.1. Yaşamı	6
1.1.1. Ailesi.....	6
1.1.2. Çocukluğu ve gençliği.....	8
1.1.3. Öğrenim ve çalışma hayatı.....	10
1.1.4. Mizacı.....	10
1.2. Edebî Kişiliği	11
1.2.1. Hazırlık dönemi.....	11
1.2.2. Hikâyeciliği.....	12
1.2.3. Romancılığı.....	13
1.2.4. Türk edebiyatındaki yeri	15
1.3. Eserleri	16
1.3.1. Hikâye	16
1.3.2. Roman	17
1.3.3. Tiyatro.....	17
1.3.4. Senaryo.....	17
1.3.5. Anı-Deneme	17
1.3.6. Çocuk kitapları.....	18
1.3.7. Ders kitapları.....	18
1.3.8. Yayına hazırlama/ sadeleştirme	19
İKİNCİ BÖLÜM.....	20
2. SABAHAT EMİR'İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK	20
2.1. Sancılı Bir Gün.....	20
2.1.1. Romanın kimliği	20
2.1.2. Bakış açısı ve anlatıcı.....	21
2.1.3. Olay örgüsü.....	25
2.1.4. Zaman.....	28
2.1.5. Mekân.....	33
2.1.5.1. Çevresel mekân	34
2.1.5.2. Olgusal mekânlar	35

2.1.5.2.1. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar	36
2.1.5.2.2. Açık ve geniş mekânlar	40
2.1.6. Şahıs kadrosu	43
2.1.6.1. Başkışı	43
2.1.6.2. Norm karakterler	47
2.1.6.3. Kart karakterler	51
2.1.6.4. Fon karakterler	57
2.1.7. Dil ve üslup	59
2.1.8. Anlatım teknikleri	65
2.1.8.1. Anlatma-gösterme teknikleri.....	65
2.1.8.2. Tasvir	67
2.1.8.3. Diyalog tekniği.....	68
2.1.8.4. İç Diyalog.....	70
2.1.8.5. İç Monolog tekniği.....	71
2.1.8.6. Bilinç akışı	72
2.1.8.7. Geriye dönüş tekniği	73
2.1.8.8. Montaj tekniği	74
2.1.8.9. Leitmotiv tekniği.....	76
2.1.8.10. Özetleme tekniği	77
2.1.9. İzleksel kurgu	78
2.1.9.1. Evlilik sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu.....	79
2.1.9.2. Yalnızlık.....	88
2.1.9.3. Batı hayranlığı ve yanlış batılılaşma	93
2.1.9.4. Kültürel yozlaşma	97
2.2. Nehir.....	100
2.2.1. Romanın kimliği	100
2.2.2. Bakış açısı ve anlatıcı.....	101
2.2.3. Olay örgüsü	104
2.2.4. Zaman.....	111
2.2.5. Mekân.....	114
2.2.5.1. Çevresel mekân	115
2.2.5.2. Olgusal mekânlar	115
2.2.5.2.1. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar.....	116
2.2.5.2.2. Açık ve geniş mekânlar	117
2.2.6. Şahıs kadrosu	121
2.2.6.1. Başkışı.....	121
2.2.6.2. Norm karakterler	127
2.2.6.3. Kart karakterler	133
2.2.6.4. Fon karakterler	136
2.2.7. Dil ve üslup	138
2.2.8. Anlatım teknikleri	142
2.2.8.1. Anlatma-Gösterme teknikleri.....	143
2.2.8.2. Tasvir	145
2.2.8.3. Diyalog tekniği.....	147

2.2.8.4. İç diyalog.....	148
2.2.8.5. İç monolog tekniği	149
2.2.8.6. Geriye dönüş tekniği	150
2.2.8.7. Montaj tekniği	152
2.2.8.8. Leitmotiv tekniği.....	154
2.2.8.9. Özetleme Tekniği.....	156
2.2.9. İzleksel kurgu	158
2.2.9.1. Devir.....	159
2.2.9.2. Yalnızlık.....	172
2.2.9.3. Ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet	175
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	181
3. SABAHAT EMİR'İN YUNUS EMRE OYUNUNDA YAPI VE İZLEK	181
3.1. Yunus Emre.....	181
3.1.1. Oyunun kimliği	181
3.1.2. Bakış açısı ve anlatıcı.....	182
3.1.3. Olay örgüsü	183
3.1.4. Zaman.....	188
3.1.5. Mekân.....	190
3.1.5.1. Çevresel mekân	191
3.1.5.2. Olgusal mekânlar	193
3.1.5.2.1. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar.....	193
3.1.5.2.2. Açık ve geniş mekânlar	194
3.1.6. Şahıs kadrosu	196
3.1.6.1. Başkışı	196
3.1.6.2. Norm karakterler	198
3.1.6.3. Fon karakterler	207
3.1.7. Dil ve üslup	209
3.1.8. Anlatım teknikleri	211
3.1.8.1. Anlatma-gösterme teknikleri.....	211
3.1.8.2. Tasvir	212
3.1.8.4. İç monolog tekniği	214
3.1.8.5. Geriye dönüş tekniği	215
3.1.8.6. Montaj tekniği	216
3.1.8.7. Leitmotiv tekniği.....	218
3.1.8.8. Özetleme tekniği	220
3.1.9. İzleksel kurgu	221
3.1.9.1. Beşeri aşktan ilahi aşka geçiş.....	222
3.1.9.2. Halkın arasına karışıp gönüller yapmak.....	225
3.1.9.3. Yunus Emre'nin evrensel öğüt ve öğretileri	227
SONUÇ	233
KAYNAKÇA.....	237
ÖZGEÇMİŞ	243

GİRİŞ

Roman, destan vesayetinden kurtulup günümüze kadar gelen süreç içerisinde hep değişmiş ve kendini yenilemiş bu anlamda canlı (Stevick, 2021: 7) bir edebî türdür. Öyle ki Nurullah Çetin; “Her yeni romanla birlikte yeni teknikler, yeni özellikler, yeni anlayışlar yeni üsluplar doğduğunu...” (Çetin, 2019: 66) iddia eder. Roman, Avrupa edebiyatında görüldüğü ilk günden bu yana büyük bir hızla bütün dünyayı kendisine hayran bırakmış ve yüzyıllardır hükümlanlık süren şiirin tahtını elinden almış emperyal bir türdür. Öte yandan roman; Avrupa’yı askeri, siyasi, ekonomik ve diğer cihetlerden takip eden Osmanlı İmparatorluğunun da çok geçmeden kapısını çalmış ve ülke insanı tarafından büyük bir kabul görmüştür. Çünkü büyük bir etkileşim halinde bulunduğumuz Batı medeniyetinde ortaya çıkan tüm edebî gelişmeler, bizde etkisini göstermekte gecikmez.

Türk edebiyatına 19. yüzyılda, Tanzimat Dönemi ile birlikte dâhil olan roman hız kesmeden bütün albenisiyle okunurluğunu günümüze kadar sürdürür. Edebiyatımıza girdiği günden bugüne kadar Batı edebiyatında romanda görülen teknik yenilikler Türk romanlarında da uygulanmaya çalışılır. İçerik açısından ise Türk romanı teknik özelliklere oranla Türk toplumunun geçirdiği dönemlere göre daha millî bir özellik gösterir. Bu anlamda Türk romanın geçmişten günümüze işlediği konulara bakıldığında Berna Moran’a göre bazı istisnalar çıkmakla birlikte 1950’li yıllara kadar Türk romanının ana sorunsalı Batılılaşma hareketidir.

Onun için 1950’lere kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde bu Batılılaşma hareketi belirler. Bu dönemin en tanınmış yazarlarına bakacak olursak hemen hepsinin Batılılaşma sorununa eğildiğini görürüz. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler (Moran, 2001: 24).

Cumhuriyet Dönemi hikâye ve romanlarında ise belli dönemlerde belli temaların ağırlık kazandığı görülür. Bu konuda İnci Enginün şunları söyler:

Cumhuriyet dönemi hikâye ve romanında ise belli dönemlerde, belli temaların ağırlık kazandığı görülür. İlk yıllarda, Anadolu’ya açılma ve Anadolu insanının anlatılması, daha sonra Türkiye’de yaşanan siyasi durum, demokratikleşme süreci, çok partili siyasi hayata geçiş, darbeler, askeri müdahaleler, kentli aydının bunalımı, eski İstanbul’a özlem, kadın

sorunları, ideolojilerle hesaplaşma, dinî konular, cinsellik ve eşcinsellik konuları, biyografik ve otobiyografik romanlar, post modern hikâye ve romanlar öne çıkar (Enginün, 2007: 257).

Bununla birlikte romanın bir de toplumun kültürüne şekil verme gibi bir fonksiyonu da vardır. Stevick’e göre “Herhangi bir edebî ifade şeklinden çok roman, sosyal davranışlara ve bir parçası olduğu genel kültüre şekil verebilir. Roman okumanın sebeplerinden biri de budur” (Stevick, 2021: 9). Bu bağlamda Sabahat Emir 1964 yılından bu yana elli yılı aşkın bir sürede ülkede yaşanan siyasi, sosyal bütün olaylara şahitlik eden bir yazardır. Bu süreç içinde bir taraftan yaşanan hadiseleri eserlerinde bir ayna gerçekliğiyle yansıtırken öte taraftan sosyal davranışlara ve bir parçası olduğu kültüre de şekil vermeye çalışır.

Öte taraftan romanın diğer edebî türlere oranla yeni bir tür oluşu yüz yıl ve edebî akımlara göre içerik, teknik ve üslup bakımından sürekli değişim göstermesi tahlilini de güçleştirir. *Roman Çözümleme Yöntemi* kitabının ön sözünde Nurullah Çetin, konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir.

Her sanat eseri gibi roman da kendisine bilinçli bir muhatap olarak yaklaşılması gereken bir edebî türdür. Çoğu okuyucu maalesef romanı sadece hoşça vakit geçirmeye yarayacak birtakım meraklı olaylar dizisi olarak algılamakta ve öylesine okuyup geçmektedir. Hâlbuki roman, deşilmesi, kazılması, çözümlenmesi, keşfedilmesi gereken nice hazineler ve hissedilmesi gereken nice hazlar barındırır. Yetkin bir romancı, salt bir takım ilginç olaylar aktarmakla kalmaz; bunlar vasıtasıyla değişik, düşüncelere, duygulara, kültürel, tarihi, felsefi, dini, sosyal ve ideolojik birikimlere, estetik değerlere, güzelliklere ya da doğrudan ya da dolaylı olarak göndermelerde bulunarak eserine bir derinlik ve sanatsal bir boyut sağlamaya çalışır... (Çetin, 2019:13).

Yukarıdaki alıntıda Çetin, bir taraftan okuyucunun bir romanı nasıl okuması gerektiği ile ilgili okuyucuya bilgi verirken bir taraftan da bir romancının nasıl roman yazması gerektiği ile ilgili görüşlerini belirtir. Sabahat Emir’in romanları, Nurullah Çetin’in yukarıdaki uyarıları doğrultusunda yapı ve izlek bakımından incelenirken onlara canlı, şuurlu bir muhatap olarak yaklaşılmıştır.

Sabahat Emir, hakkında şu ana kadar sadece İsmail Alperen Biçer tarafından *Sabahat Emir’in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği* adında bir yüksek lisans tezi yapılmıştır. Yapılan bu çalışma önemlidir fakat bizce, bu kadar velûd ve çok yönlü olan edebiyatçımızı tanıtmaya yeterli değildir. Çünkü bu çalışmada sadece yazarın hikâyeleri ve hikâyeciliği incelenmiştir. Bahsi geçen çalışmada yazarın roman ve tiyatrolarının araştırma dışında bırakılması şüphesiz yazarın eksik tanınmasına neden olmuştur. Bu bağlamda edebiyatımıza önemli katkılar sunan Emir’in tiyatro ve romanlarının

incelendiği bu çalışmanın amacı, bir taraftan yazarın bu iki türde verdiği eserlerinin tanıtılmasına katkı sunmak; diğer taraftan da Türk edebiyatının önemli bir yazarı olan Sabahat Emir hakkındaki akademik çalışma eksikliğini bir nebze de olsa azaltmaktır. Çalışmanın bir diğer amacı da Sabahat Emir'in roman ve tiyatrolarını yapı ve izlek bakımından inceleyerek yazarın gözünden ülkenin son yarım yüzyılında olup biten bireysel ve toplumsal izlekleri mercek altına almaktır.

Yapılan bu çalışma edebiyatın şiir, anı, deneme, hikâye, roman, tiyatro, senaryo gibi pek çok türünde eser veren yazarın monografisi, (hayatı, edebî kişiliği ve eserleri) iki romanı (*Sancılı Bir Gün, Nehir*) ve bir tiyatro (*Yunus Emre*) eseriyle sınırlı tutuldu. Ancak yazarın edebi yönünün daha iyi anlaşılabilmesi için yazarın anı türünde kaleme aldığı *Sevginin Adı: Kadriye ve Kariye'ye Mektuplar* adlı eserleri titizlikle okunarak yazarın hayatı ve edebi kişiliği kısmında bu iki eserden yararlanıldı. Böylece yazar ve metin merkezli bir değerlendirme ve inceleme tarzı esas alınarak Emir'in edebi kişiliğine ulaşılmaya çalışıldı.

Çalışmanın ana kapsamını oluşturmamakla birlikte yazara ait deneme ve hikâye kitaplarından da istifade edildi. Bunların haricinde ikincil kaynaklar olarak; yazar hakkında yazılan biyografi incelemeleri de okundu. Sabahat Emir'in biyografisiyle ilgili müracaat edilen ansiklopedi ve edebiyat tarihleri gibi kaynaklarda geniş ve detaylı bilgi olmaması çalışmanın ortaya konmasında karşılaşılan zorluklardan biri oldu. Ancak *Ihlamur* dergisinin Haziran 2019'da çıkan ve Sabahat Emir'e ayrılan 79. sayısı karşılaşılan bu problemin çözülmesine yardımcı oldu.

Öte taraftan çalışmanın ana omurgasını oluşturan yapı ve izlek bölümüyle ilgili kaynak kitapların çokluğu ve bu eserlerin kolay ulaşılabilirliği çalışmayı kolaylaştıran bir etmen oldu. Ancak yazarın incelen *Sancılı Bir Gün* romanının son baskısının 1988, tiyatro eseri *Yunus Emre*'nin de tek baskısının 1997 yılında yapılmış olması eserlerin tedarikinde problem çıkaran hususlar oldu.

Sonuç olarak yazarın iki romanı (*Sancılı Bir Gün, Nehir*) ile tiyatro eseri (*Yunus Emre*) yapı ve izlek bakımından bilimsel kriterlere bağlı kalınarak, yazılış sırasına göre ve roman teorisi alanında yazılan yetkin eserlerden yararlanılarak çözümlendi. Bunun yanı sıra ilgili eserlerin yapı ve izlek bakımından daha iyi tahlil edilebilmesi için coğrafya, tarih, sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi bilim dallarıyla ilgili yazılan kitaplardan da yararlanıldı. Böylece incelenen romanlardaki temaların tercih edilme

sebepleri deşifre edilmeye çalışıldı. Öte yandan incelenen eserler; dil ve üslup ile anlatım teknikleri bakımından da değerdendirilerek yazarın dili kullanma biçimi tespit edilmeye çalışıldı.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. SABAHAT EMİR’İN YAŞAMI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ¹

Dört başı mamur bir biyografi yazmak mümkün değildir. Zira yazılan birçok biyografi birtakım gereksiz ayrıntılarla geçirtilmekte ve kişinin hayatıyla ilgili asıl önemli olan noktalar ıskalanmaktadır. Sabahat Emir, bir kişinin kendini bile beş duyu organıyla tam olarak tanıyabilmesinin mümkün olmadığını şöyle dile getirir:

İstersen sözü bir başka ucundan yakalayalım; şu üç boyutlu dünyada beş duyuya hapsolmuş kim, kendini tam olarak tanıyabilmiş ki bir başkasını tanıtsın, tanıtabilsin?

O halde biyografi adına yapılan nedir?

Kanımca ana hatlarıyla sadece bir profil çizmektir.

İnsan’ın özü bu çizgi dışına taşan şeydir esasında. İnsan, gerçek gibi algılanan gerçekliğin ötesidir; kaynağına doğru akıp gider, yakalanamaz. Allah’ın bir sıradır (Emir, 2010: 33).

Sabahat Emir’in dediği gibi bir kişiyi bütün yönleriyle kusursuz bir şekilde anlatmak mümkün değildir. Bu çalışmada, mümkün mertebe Sabahat Emir’in yazdığı kitaplarda kendisini tanıttığı ve anlattığı kadarıyla tanıtılmaya ve anlatılmaya çalışılacaktır.

¹ Sabahat Emir’in biyografisine maalesef her ansiklopedide ulaşamamaktadır. Sabahat Emir, hakkında yukarıda verilen biyografik bilgiler daha çok Sabahat Emir’in kendi yazdığı ve otobiyografik iki eser diyebileceğimiz “Kadriye’ye Mektuplar ve Sevginin Adı Kadriye” eserleri, “İhlamur” dergisinin Sabahat Emir’e ayrılan 79. sayısı ve İsmail Alperen Biçer’ in hazırladığı “ Sabahat Emir’in hikâyeleri ve Hikâyeciliği” tez çalışmasından faydalanılmıştır.

1.1. Yaşamı

1.1.1. Ailesi

Sabahat Emir'in annesi Şerife Hanım, ev hanımı; babası Kulalı Emirosmanlar sülalesinden Ahmet Bey (Emir, 2008: 68) ise tekstil ve hazır giyim dükkânı sahibi bir esnaftır. Üç kız ve iki erkek çocukları olan aile Manisa'nın Kula ilçesindendir. Sabahat Emir bu ailenin en küçük çocuğudur. Emir'in "Ailenin en küçük çocuğu oluşumun da bunda etkisi var. Bilmez misin, kayar da bir yerim kırılır korkusuyla kar yağdığında annem beni okula bile göndermezdi." (Emir, 2010: 48) sözleri bunu pekiştirir mahiyettedir. Osman ve Yüksel adında iki ağabeyi ile Mürüvvet ve Kadriye adında iki ablası vardır.

Sabahat Emir, henüz daha bir çocukken ailesi İstanbul'a göç eder. Aile bağları oldukça sıkı olan ailede Sabahat Emir, annesinin demokrat bir kadın olduğunu söyler.

Eve gelişlerimizde ben, heyecan ve yorgunluktan şikâyet ederken Kadriye olan biten her şeyi anneme anlatırdı. Annem oldukça demokrat bir kadındı. "Ben kızlarıma o kadar güveniyorum ki onlar istedikleri yere giderler, gözüm arkada kalmaz!" derdi. Biz, zaten mazbut kızlardık; üstüne üstlük annemin bu güveni bizi daha da sorumlu kılardı (Emir, 2008: 104).

Hazır giyim işiyle uğraşan babasının iflası sonrası evlerinin icralık olması, annesinin çok üzülmesine hatta felç olup sonrasında ölmesine neden olur. "Ama o sıralarda hazır giyim işiyle uğraşan babam iflas etti. Yirmi dört odalı evimiz icrada satıldı. Annem üzüntüsünden felç geçirdi. Babam depresyona girdi. Derken annemin uzun süren hastalığı, ardından ölümü bizi yıktı" (Emir, 2010: 98). Sabahat Emir'in babasının iflasının sonuçları Sabahat Emir'i ömür boyu süren bir tedirginliğe sürükler.

Tabii ki o yıllarda iflas eden babamın (her ne kadar belli etmemeye çalışsa da) çektiği sıkıntıların, çok düşkün olduğumuz annemizin sık sık hastalanışlarının da büyük etkisi vardı. Ailede bir sıkıntı olunca en çok yeni yetmelerin etkilendiği, büyük bir ihtimalle ömür boyu tedirginlik yaşayacağı bilinmedik bir şey değil (Emir, 2010: 36).

Sabahat Emir, 1970 yılında çok sevdiği annesini kaybeder. Emir, *Kadriye'ye Mektuplar* kitabında annesinin ölümünü şu şekilde anlatır.

Çok sevdiğim annem gözümün önünde geçirdiği kalp krizi sonucu bir saniyede ruhunu teslim etti. Çılgına döndüm, annemin daha önce: "Ben öldüğümde Yasin suresini sen okuyacaksın" vasiyetini hatırlayıp dizlerimin üstüne çöktüm, sürekli bu sureyi okumaya başladım. İşte o zaman sorgusuz sualsiz inanca sarıldım. Annemin bu vasiyeti bana yapmasının sebebi, daha önce rüyasında benim kendisine "Peygamberimizin mührünü

öptüm” dememdeni. Olaylar arasında ne kadar anlamlı bağlar var. Tabii ki fark edene (Emir, 2010: 40).

Sabahat Emir için her ne kadar diğer aile bireyleri de çok kıymetliyse de onun için en önemli kişi şüphesiz ablası Kadriye’dir. *Sevginin Adı Kadriye* kitabında ablası Kadriye’nin kendisi için ne kadar önemli olduğunu şu şekilde özetler.

Sağlığında senin ne kadar mübarek, temiz ruhlu, özel bir insan olduğunun bilincindeydim. Ölümünden sonra çok daha derin özelliklerini sanki yeninden keşfediyorum. Öyle olmasa bana öz annemden fazla anne olur muydun? Yalnız anne mi? Çocuğum, babam, can dostum, hayat yoldaşım; hâsılı tek başına aile... Olabilir miydi? Bu dünyevi ayrılığa alışmak kolay mı? (Emir, 2008: 211).

Sabahat Emir için eylül ayı çok anlamlı bir aydır çünkü Emir, eylül ayında doğmuştur. Ancak annesinden çok sevdiği ablası Kadriye’yi 11 Eylül 2007 tarihinde kaybetmesi eylül ayına olan düşkünlüğüne son verir. Zira eylül ayı onun için artık bir matem ayıdır.

Eylül ayı, ayların en anlamlısıydı benim için. Bu yüzden hemen hemen her eylül, bu anlamı vurgulayan bir yazı yazardım. Biraz da bencil bir ilgiden kaynaklanıyordu bu eylül ayı düşkünlüğü. Çünkü ben eylül ayında doğdum.

Ama bu defa eylüle övgüler yapmayacağım.

11 Eylül’de benim hayatıma tahrip gücü yüksek bir bomba düştü (Emir, 2008: 28).

Sabahat Emir, ablası Kadriye’yi kaybettikten sonra büyük bir travma geçirir.

Büyük bir travma geçirdim.

Dayanılmaz bir yangının içine atıldım.

Ölüm olayını daha önceki canlarımda yaşadığım halde sanki yeni tanıdım.

Ölüm korkusu değildi beni cayır cayır yakan.

Hasretine bir gün bile katlanamadığım ablacığımı bir daha göremeyecek olma. Hasretine dayanamamaktı güzel beraberliğimizin rüyaya dönüşmesiydi. Acıma, ezelden ebede akış içinde sevdiklerini kaybeden bütün fanilerin acısı da yansıyordu sanki (Emir, 2008: 26).

İnsanların sistemin çarkları içinde adeta robotlaştığı bir dönemde kimse Sabahat Emir’in acısını anlamaz. “Kadriye’ m, sistemin insanları otomatikleştirdiği, manasından soyutladığı dünyada sana olan derin bağlılığım gaflet dünyasında olan insanları şaşırtıyor olmalı ki çokları ‘Eh artık giden gitti. Sen kendi hayatını yaşa’ der gibi tavır takınıyorlar” (Emir, 2008: 161). Bununla birlikte ablası Kadriye’nin ani ölümü Sabahat Emir için “içime seyahatimin gerçek başlangıcı” (Emir, 2008: 25) olur ve Emir, Kadriye’nin ölümünü değişiminin miladı olarak görür.

Sabahat Emir, bu acıya dayanmak için bir süre ilaç alır. Fakat sonra Kadriye'nin arkasında kalışının bir sebebi olduğunun farkına varır. Bu sebep veya görev, Sabahat Emir'in bildiğini düşündüğü şeyleri özüne geçirmek ve gerçeğe uyanmaktır. O günden sonra içini tamir ve ıslah etmeye, bir de yazı yazmaya başlar. Kadriye'nin ölümü, Sabahat Emir'in hayat rotasını değiştirir ve yönünü öte-âleme yöneltir. “Beklenmedik zamanda ayrılık şokunu yaşamasaydım manevi haz ve keşiflerle dolu bu çetin ve sırlı yolculuğa belki çıkmayacaktım (Emir, 2010: 20).

Kadriye'nin ölümünden sonra çok sevdiği ablası için *Sevginin Adı Kadriye* (2008) ve *Kadriye'ye Mektuplar* (2010) adında iki kitap yazar. Ölümün soğuk yüzü Sabahat Emir'i ölüm ve sonrası için düşünmeye yöneltir.

Kadriyeciğim, dünyevi ayrılığımızdan sonra ölüm üzerinde çok düşündüm, çok araştırma yaptım, biliyorsun. Garaudy'de her düşünür gibi ölüm üzerinde düşünmüş. Onun tefekkür ışıkları, benim yoluma da yansıyor ve bilincimin yükselmesine önemli katkıda bulunuyor (Emir, 2010: 46).

Başta Mevlana olmak üzere, İbrahim Hakkı Hazretleri ve bazı Batı düşünürlerinin ölüm hakkındaki yazılarını okumaya başlar. Yanı sıra *Kur'an-ı Kerim*, *Mesnevi*, *Fihri Mafih*, *Marifet*, *Ölümden Sonra Neler Oluyor?*, *Büyümenin Sonu Ölüm*, *Ölüm Ötesi*, *Ruhların Yolculuğu*, *Tekâmül*, *Düşüncenin Gücü* adlarında bir çok kitap okur. Emir, *Sevginin Adı Kadriye* kitabında “Yaşadığı sürece hayatımı kolaylaştıran ve yolumu aydınlatan can dostu ablacığım, ölümü kabullenmek, onu munis kılmak ve onun ardından ölüm gerçeğine hazırlanmak konusunda beni aydınlanmaya itiyordu sanki... (Emir, 2008: 35) diyerek ölümünden sonra da Kadriye'nin onu geliştirmeye ve ona destek olmaya devam ettiğini ifade eder.

1.1.2. Çocukluğu ve gençliği

Sabahat Emir, ilk çocukluk yıllarından itibaren okumaya olan düşkünlüğünü şu şekilde ifade eder: “Daha bebekliğinde oyuncak yerine alfabeyle büyüyen bir insan, başka ne yapacak ki! Rahmetli ablamız Mürüvvet, bebekliğimde beni avutmak için kaç alfabe eskittiğini hep söyler dururdu” (Emir, 2010: 18). Yaşamı boyunca “Teselliği (...) okumakta ve yazmakta bulan...” (2010: 18) Emir, “sürekli ders çalışma sorumluluğu içinde olan bir öğrenci tavrı içinde” (2010: 18) “ömrüm okuyup yazmakla geçti.” (2010: 18) diyerek okuma ve yazma aşkını dile getirir.

Üniversite okuduğu yıllarda Tanrının varlığına ilişkin soruları aklıyla çözmeye çalışan ve bundan dolayı bir dönem ateistliğe kayan Emir, annesinin, babasının ve kardeşlerinin ölümüyle “hakikati kavrayarak” imanda karar kılar (Emir, 2010: 38-39).

Sabahat Emir’in çocukluğu ve gençlik yılları Laleli’de geçer. O zamanlar Laleli İstanbul’un seçkin ve gözde semtlerinden birdir. Güzelliğiyle her zaman dikkatleri üstüne çeken ablası Kadriye, “flört” (Emir, 2008: 103) etmediği halde erkeklerin arkasına takılmasından hoşlanır buna karşın Sabahat Emir bundan sıkılırdı.

Mütenasip vücudu, alımlı yürüyüşü, iri yeşil gözleri, atkuyruğu saçıyla Laleli’nin en gözde kızlarındandı. Sayısız hayranları vardı. Semtimiz üniversite semtiydi. Ne zaman onunla sokağa çıksak, mutlaka iki üç üniversiteli genç peşimize düşerdi. O takiplerden ben pek sıkılırdım (Emir, 2008: 103).

Etraflarındaki ve onları yeni tanıyan insanların Sabahat Emir ve ablası Kadriye’ye en çok sordukları sorulardan biri olan “Siz güzel kızlarsınız, Niye evlenmediniz?” (Emir, 2008: 181) sorusuna Sabahat Emir, *Sevginin Adı Kadriye* kitabında şu şekilde yanıt verir.

Ben de senin gibi koşulsuz sevgiyi bilemedim, sevgimde tekелci oldum. Bu yüzden acı çekmemek için sevmekten kaçtım. Yine bu yüzden geçirdiğim kararsızlık sebebiyle birinden birini seçme durumunda kaldığım (birisine aklımın, diğerine gönlümün yattığı) iki talibimi kaçırdım. Kısmet işte! Nasıl olduğunu ben de anlayamadım (Emir, 2008: 182).

Ayşe Semerci, *Ihlamur* dergisinde Sabahat Emir için yazdığı “Türk Edebiyatının Saklı Yakutu: Sabahat Emir” yazısında Sabahat Emir’in evlenmeme nedenini kendince şu şekilde yorumlar:

Sabahat Emir öncelikle hayatını edebiyata adanmış bir edebiyat kadınıdır. Onun hayatının ekseninde yazma edimi vardır. Yazmak için doğmuş, tasavvuf ehli bir insandır. Toplumda özellikle de Türk toplumunda kadın olmanın gerektirdiği yükümlülüklerin -bir evi çekip çevirmek, çocuk büyütmek, ev hazretlerinin bitmek bilmeyen yükümlülükleri ile ikinci bir mesai yapmak gibi- edebiyat hayatını engelleyeceğini düşündüğünden hiç evlenmemiştir. Bir erkeğin toplumun dayattığı kadınsal zorunlulukların tahakkümüne girmekten kaçınmıştır (Semerci, 2019: 26).

Yaşantısına ve verdiği eserlere bakıldığında Sabahat Emir’in öz evladı olan edebiyatı ihmal etmemek ve yazmaya daha fazla zaman ayırmak için evlenmediği söylenebilir.

1.1.3. Öğrenim ve çalışma hayatı

Sabahat Emir'in öğrenim hayatı, 1949 yılında Aksaray'daki Mahmut Paşa İlkokuluna kaydedilmesiyle başlar. Ailesinin Laleli'ye taşınmasının ardından Koca Ragıp Paşa İlkokulunda öğrenimine devam eder. 1954 yılında bu okuldan mezun olan Emir, daha sonra Laleli'den Beyazıt'a çıkan sokakta bulunan ve bugün yerine otel inşa edilen Gedikpaşa Ortaokulu'na kaydolur. Bir süre burada okuyan Emir, Çemberlitaş Ortaokulunda devam eder ve bu okuldan 1957 yılında mezun olur (Biçer, 2013: 11-12). Emir, “ İstanbul Kız Lisesini bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü 1966 yılında tamamlamıştır” (Yardım, 2019: 7). Aslında mimarlık fakültesinde okuyup mimar olmak isteyen Emir, evrak eksikliğinden mimarlık fakültesine kaydını yaptıramayınca daha iyi bir yazar olmak için Türkoloji'yi seçer.

Türkolog'sunuz. Bu branşı neden seçtiniz?

Aslında mimar olmak istiyordum sırada evrak eksikliğinden kaydımı yaptıramadım. Daha sonra iyi bir yazar olmak için Türkoloji'yi seçmemin daha doğru olacağını düşündüm (Osmancık, 2019: 27).

Sabahat Emir, öğrenim hayatını tamamladıktan sonra bir süre öğretmenlik yapar. Memuriyet hayatı 1972 yılında Ankara'da İlim ve Sanat Eserleri Bürosunda başlar. “Bu sabah sensizliğe uyanışın derin hüznü ve çaresizliği içinde çalışma masasının çekmecesini düzenlerken, 1972 yılında devlet hizmetine Ankara'da başladığım sırada bana yazmış olduğun bir mektup elime geçti” (Emir, 2010: 13).

Daha sonra İstanbul'da, Millî Eğitim Basımevi Müdür Yardımcılığı (1975-1976), Basma Yazı ve Resimleri Derleme Müdürlüğü (1974-1990) yaptı ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarında öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1998 yılında buradan emekli oldu (Yardım, 2019: 7).

Emekli olduktan sonra Türkiye Gazetesi'nin kültür sanat sayfasında dokuz yıl köşe yazarlığı yapan Sabahat Emir, son yazısını 30 Ağustos 2008 tarihinde yazmıştır.

1.1.4. Mizacı

Sabahat Emir, sağ-sol çatışmalarının yaşandığı yıllarda herhangi bir kamplaşmaya girmemiş ve kendisini belli bir ideolojiyle sınırlandırmamıştır. Emir, “Bana başından beri tuhaf gelen kamplaşmalar dolayısıyla temelinde özgürlük olması gereken edebiyat sahasının da siyasi ipotek altına alınması benim özgür ruhumu

zedeledi.” (Emir, 2010: 49) diyerek hedefini; “Benim hedefim bütüncüllüğe ulaşmaktı. Kanımca teoriler ve kalıplar üzerinde kavga ederek, ötekileşerek değil birbirimizi tamamlayarak doğruyu bulabilirdik.” (Emir, 2010: 49) şeklinde belirler.

Sabahat Emir; katılığın, cepheleşmelerin taraftarı olmadan tüm yönleriyle insanı anlatmaya çalışırken dili işleme biçimiyle kendine özgü bir üslup geliştirmeyi başarmış bir yazardır. Öte taraftan Emir, çabuk darılan hassas bir kişiliğe sahiptir. Kırıldığı ortamdan duygusal ve fiziksel olarak uzaklaşan Emir, *Sevginin Adı Kadriye* kitabındaki bir mektubunda bu özelliğini şu şekilde anlatır:

Kadriye’ m, mizacının temelinde duygusallık olan benim gibi bir insanın edindiği bilgiler ışığında bilincini sürekli yüksek tutup tekâmül seyrini böyle bir atmosferde iç dalgalanışlara kapılmadan sürdürmesi zordu. Ayrıca ömrüm boyunca duygusallığın zararlarını gördüm, bilirsin. İncinmemek için uzak yakın herkesle mesafeli oldum (Emir, 2008: 209).

Sabahat Emir, sosyal hayatta gerçekleştirmediği birçok hedefini kırılğan mizacına bağlar. “Ben kırılğan mizacım gereği hep pasif davrandım” (Emir, 2010: 48). Emir’in ilk gençlik dönemlerindeki küsme huyu, onun zaman zaman yazmasına bile engel olmuştur. Emir, “Bana gelince... İlk gençlik dönemlerinde gerginlik, tahammülsüzlük, inat, kapris, sıkıntı, küsme huyu, güvensizlik, sevgide kıskançlık, şikâyetçi tavırlar... Hepsi vardı” (Emir, 2008: 156) diyerek bu yönüne işaret eder. *Kadriye’ye Mektuplar* kitabında içe dönüklüğü ve duygusallığı yüzünden yazmaya küsüşünü ise şu şekilde anlatır:

Ben; dar bir hayatın kıyısında hep engin ufukları gözleyen, kavgaların, adi çıkar çekişmelerinin olmadığı, vicdan temelli bir sosyal adaletin hüküm sürdüğü adeta ütobik bir toplumu hayal eden ve kendime özgü bu tür hayallerim ve içe dönüklüğüm, duygusal boyutta kalışım yüzünden sık sık yazmaya küsen bir yazar oldum (Emir, 2010: 37).

Ütopik bir toplum hayal ettiği için karşılaştığı haksızlıklarla sürekli hayal kırıklığı yaşayan Emir, sık sık yazmaya ara vermiştir.

1.2. Edebî Kişiliği

1.2.1. Hazırlık dönemi

İlk oyuncacı alfabe olan ve çok güçlü bir okuma tutkusu olan Sabahat Emir, henüz ortaokul yıllarında klasiklerin büyük bir kısmını bitirir. Bununla birlikte sürekli kendini yenilemeye ve geliştirmeye çalışarak düşüncelerini kalıplaştırıp dondurmaz.

Daha ortaokul yıllarında başlayan ve bugün de devam eden okuma hevesi içinde klasik eserlerin büyük bir kısmını okumuş, filozofları da tanımıştım. Ama kendimi hiçbir zaman bir kalıba döküp düşüncelerimi, hükümlerimi dondurma yoluna gitmedim (Emir, 2010: 50).

Şiirle edebî yaşantısına başlayan Sabahat Emir, daha sonra hikâye türünde karar kılar. Ardından sinema ve televizyona da merak salan Emir, bu sanat alanlarında da hatırı sayılır eserler verir. Edebiyatın hemen hemen her alanında eser veren yazarın yayınlanan ve yayınlanmayan tiyatro eserleri de vardır. “Emir, ilk tiyatro eserini İstanbul Kız Lisesinde okurken yazmıştır ve bu oyun okulun Eminönü Halkevinde yapılan mezuniyet töreninde sahnelenmiştir” (Yardım, 2013: 271-272). Öte taraftan tezimizin asıl konusu olan *Sancılı Bir Gün* (1980) ve *Nehir* (2019) adında iki romanı ve 1997 yılında yayımlanan *Yunus Emre* adlı tiyatro oyunu vardır.

Bir söyleşisinde, Fuzûlî, Nedim, Reşat Nuri Güntekin ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi şair ve yazarları da okuduğunu ve onlardan etkilendiğini söyler. “Hikâye ve denemeleri bir süre Varlık dergisinde yayınlanan Emir, derginin dil ve edebiyat anlayışının değişmesi üzerine *Varlık* dergisinden ayrılıp *Hisar* dergisine geçer” (Biçer, 2013:14-15). Bunda *Hisar*’ın “Sanat bağımsız olmalı, yazar kalemini herhangi bir ideolojinin emrine vermemelidir. Sanatçı çevresiyle, içinde yaşadığı toplumun dertleri ve meseleleriyle ilgilenirken peşin hükümlere ve belli kalıplara bağlı kalmamalı, serbest olarak hareket etmelidir” (Aktaran Çınarlı, 1998: 127-128) ilkelerinin Emir’in mizacıyla uyuşması da önemli bir gerekçedir.

Sabahat Emir, sadece bir yazar değil aynı zamanda edebiyat dünyasının bir öğreticisidir: “İlk kitabı *Ceviz Oynamaya Geldim Odana*’dan sonra art arda güzel eserlere sahip olan Sabahat Emir aynı zamanda, edebiyatın daha doğrusu “yazılım dünyası”nın “öğreticisi” sıfatına da sahip bulunuyor” (Akın, 2019:18).

Öte taraftan Sabahat Emir; hikâye, deneme ve diğer yazılarını başlangıçta *Varlık* dergisinde yayımlar; daha sonra birtakım nedenlerden dolayı *Varlık* dergisi ile yollarını ayırır ve *Hisar* dergisinde yazmaya başlar (Biçer, 2013: 15).

1.2.2. Hikâyeciliği

Sabahat Emir’in Türk edebiyatında tanınırlığı -birçok türde eser vermesine rağmen- hikâyeci kimliğiyledir. Hikâyeyi “...insanlık serüvenini başlatan bir kıvılcım!” (Emir, 2010: 11) olarak gören yazar bu türde genellikle “...aile, evlilik, sevgi anlatır. O, biz okurları hayatın ilişkiler düzlemi ile buluşturur, toplumsal açmazları aile, evlilik, aşk

ekseninde gösterir” (Semerci, 2019: 26). Emir, insanı ve onun hallerini anlatırken kimi kez tatlı kimi kez acı hikâyecikler oluşur.

Bir Sepet Kiraz adlı hikâye kitabının ön sözünde hikâye hakkındaki görüşlerini anlatan yazar; insanın çocukluğunda masal dünyasına dönük olan yüzünün zaman geçtikçe “gerçeklik” duygusunun etkisiyle hikâyeye döndüğünü ve böylece hikâyenin insan hayatı için vazgeçilmez bir türe dönüştüğünü söyler. “Bence ‘hikâye’ hayatımızın kenar süsü, edebiyat dünyasının da altın anahtarındır. Hikâyeyi seçmem, sanatımda hikâyeye ağırlık vermem bu yüzdendir. Benim “hikâye” yi bırakmadığım gibi “hikâye” de beni bırakmıyor (Emir, 1989).

Sabahat Emir’le dostluğu uzun yıllara dayanan Muhsin Karabay, “O roman, (*Nehir*) Sabahat Hanım’ın çok zamanını aldı ve o da bir hikâyeci olduğunu çok iyi bildiğinden artık bundan böyle hikâyeden ayrılmayacağını söylüyor.” (Karabay, 2019: 21) diyerek Emir’in bir roman yazarından ziyade hikâyeci olduğunu dile getirir ve Emir’in yazacağı bir sonraki kitabın bir hikâye kitabı olabileceğini müjdelir.

1.2.3. Romancılığı

Yazarlık serüvenine öykü ile başlayan Sabahat Emir, daha sonra roman türünde de başarılı eserler vermiştir. Her iki türde de Türkçe üzerinde özenle duran yazar, dil kullanımında akıcılığı ve etkileyciliği daha ilk eserlerinden itibaren yakalamayı başarmıştır. Bununla birlikte 11 Temmuz 2019 tarihinde, Cağaloğlu’ndaki Yeni Dünya Vakfında gerçekleşen “Babıali Enderun Sohbetleri”nde “Her hikâye yazarı ve şairin amacının roman yazmak olduğunu kaydeden Emir, roman yazmanın kolay bir iş olmadığını” (<https://www.haberler.com/kultur-sanat/sabahat-emir-sadece-yazmakla-gorevlidir-12235568-haberi/>) söylemiştir.

Sabahat Emir’in romancılık serüveni oldukça ilginçtir. Zira ilk kitabı olan *Ceviz Oynamaya Geldim Odana* adlı hikâye kitabını 1964 yılında yayımlayan yazar ilk romanı *Sancılı Bir Gün*’ü 1980 yılında yazmıştır. Yani 1943 doğumlu olan Emir ilk romanını 37 yaşında ve ilk kitabı olan *Ceviz Oynamaya Geldim Odana*’dan tam 16 yıl sonra yazmıştır. İkinci kitabı olan *Nehir* romanını ise birinci romanından 39 yıl sonra 2019’da yazmıştır.

Yeni Şafak gazetesinde yayımlanan bir söyleşisinde roman geçmişinin 30 sene öncesine dayandığını belirten ve *Sancılı Bir Gün*’ün bir roman denemesi olduğuna değinen Emir, şöyle demektedir:

Sancılı Bir Gün’e roman diye başladım, olmadı. Demek ki romanın dünyasına daha hazır değilmişim. Çok daha macera yaşamam gerekiyormuş. Yaşadım ve toplananları elimden geldiğince aktarmaya çalıştım. Damladan damlaya doğru... Duyguların, düşüncelerin bir zamanı var. Hayatta zamanı gelmeyince gerçekleşmiyor. Bu da demek ki takip edeceğimiz çizgileri yaşamak gibi bir durum hâsıl oluyor (Yeni Şafak, 2019).

Sabahat Emir, roman dünyasına daha hazır olmadan yazdığını ileri sürdüğü bu ilk romanında “...temel bağlantılardan yoksun, sevgisizlikler, samimiyetsizlikler, özü kaybetmekle başlayan huzursuzluklar ve suni ilişkiler ortamında çaresiz kalakalan günümüz yarı aydın kadının bu çetin yirmi dört saati aşabilme serüvenini kendine özgü üslubu (...)” (Yardım, 2019: 13) ile işlemiştir.

Sancılı Bir Gün, 80’li yılların Türk modernleşme serüveni içinde toplumsal çözülmenin boyutlarını toplum ve aile düzeyinde irdeleyen bir romandır. Toplumsal değişimle birlikte yitirilen değerler; dostluk, aile bağları, komşuluk ilişkileri, Tijen adlı bir kadının ailesi ve çevresiyle olan ilişkileri model alınarak yansıtılır. Romanda değişim sürecinin toplumdaki bireylere yansması birçok yönüyle değerlendirilir.

Sancılı Bir Gün romanında, kültürel yozlaşmanın yanı sıra Tijen’in kocasıyla yaşadığı problemler ve genel olarak “kadın sorunları” izleksel kurguyu belirler. Bu izlekler ışığında toplumsal ve bireysel sarsıntı, 80’li yılların Türk modernleşme sürecine eleştirel bir bakış olarak sunulur. Ablası Kadriye’nin ölümünden sonra büyük bir iç değişim geçiren ve roman anlayışı bilhassa muhteva açısından değişen Sabahat Emir, ikinci ve son romanı olan *Nehir* romanında ilk romanın konusundan bambaşka bir konuyu; tasavvufi yönü ağır basan devir, yalnızlık ve ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet izleklerini işler.

Dil ve üslup bakımından ise her iki romanı benzer özellikler gösterir. Sabahat Emir *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* romanlarında çokça atasözü ve deyim kullanır. Samiha Ayverdi’nin tabiriyle söyleyecek olursak “gayret kemerini kuşanan Sabahat Emir, bilhassa iyi gençlerin yetişmesi için çaba harcadı. Yayınladığı dil ve kompozisyon kitapları, Türkiye’de büyük bir boşluğu doldurdu. O, edebiyat öğretmenlerinin tercih ettiği bir yazardı” (Aktaran Yardım, 2019: 7).

Sabahat Emir *Nehir* romanında, *Sancılı Bir Gün* romanında ulaştığı üslup özgünlüğünü daha da ileriye taşır. Romanda kullandığı Türkçe; yalın, sade ve anlaşılır bir Türkçedir. Halil Onur Ahsen, *Ihlamur* dergisi Sabahat Emir özel sayısında Sabahat Emir için yazdığı *Damlalardan Nehire* adlı yazısında yazarın dili hakkında şunları söyler:

Sabahat Hanım'la Türkiye Gazetesi'nde çalıştığım yıllarda tanıştım. 2007-2008 yılları idi. Gazetenin kültür sanat sayfaları editörü idim. Sabahat Hanım'ın yazıları benim sayfamda yayımlanırdı. Kullandığı düzgün cümleler dikkatimi çekmişti. Birçok yazar arkadaşım vardı. Fakat bir kısmı yazılarını maalesef Türk dili kurallarına göre uygun yazmıyordu. Bu sebeple Sabahat Hanım'la yakından tanışmak istedim (Ahsen, 2019: 24).

Sabahat Emir'in Türkçeyi kullanma başarısı şüphesiz ki Türk edebiyat dünyasındaki saygınlığını perçinlemiştir. Toparlanacak olunursa Emir'in yazdığı iki romana bakıldığında konunun tamamen değiştiği görülürken dil ve üslup bakımından ise her iki romanda benzerlikler olduğu görülür.

1.2.4. Türk edebiyatındaki yeri

Yazarın Türk edebiyatındaki yerine bakılacak olursa Sabahat Emir'in Türkçeye olan büyük hizmetine rağmen Türk edebiyatında hak ettiği yeri alamayan bir yazar olduğu görülecektir. Kendisi de “Ben ise ruh arınmasından çok ezilmişlik duyuyorum. Sanki olağanüstü şeyler yazabilmişim de yazamamışım gibi geliyor bana. En verimli çağlarımda istediklerimi yapamamaktan, yok sayılmaktan kaynaklanan bir ezilmişlik duygusu...” (Emir, 2010: 54) içimde var diyerek bu anlamdaki hayal kırıklığını ifade eder. Muhsin Karabay da Sabahat Emir için yazdığı yazıda benzer şeyleri söyler:

Aslında Sabahat Hanım bazı konulardaki düşüncelerini gerçekleştirememiş olmasından dolayı edebiyata ve yayıncılara da kırıngındır. Doğrusu bu sahada olup mutlu olanın da fazla olmadığını düşünüyorum. İşte o da insanlardan beklediği dostluğu, samimiyeti ve dürüstlüğü görememiş olmanın hayal kırıklığı içerisinde bir edebiyatçı inceliği, fikir ve mücadele yorgunluğu ile sitem doludur (Karabay, 2019: 20).

Yine Meryem Aybike Sinan da *Ihlamur* dergisinde Sabahat Emir için yazdığı *Uzletteki Edîbe: Sabahat Emir*” yazısında Emir'in eserlerinin edebî bakımından çağdaşı olan yazarların eserlerinden daha nitelikli olmasına rağmen kendisinin çağdaşları kadar üne kavuşamadığını söyler:

Sabahat Emir, bu yönüyle talihsiz bir yazardır. Bunu açık yüreklilikle söyleyebilirim. Çağdaşlarıyla aynı şartlarda başladığı edebî hayatı maalesef çağdaşları gibi parlıtlı olmamış, onlar gibi büyük üne kavuşamamışsa da eserleri edebî nitelik olarak çok daha başarılıdır (Sinan, 2019: 35).

Marifet iltifata tabidir. Kişilerin başarıları takdir edildiği ve kişilere karşılığı verildiği müddetçe daha iyi eserler yazarlar. Sabahat Emir, sağlıklı bir okuyucu kitlesine ulaşamamaktan mustarıptır. Bir söyleşisinde serzenişini şu şekilde dile getirir:

Konuşmamızın başında yazmaktan sıkıldığınızı söylediniz. Bu yazıyı bırakabileceğiniz anlamına mı geliyor.

Yazmak beni bıraksa ben de onu bırakabilirim. Sağlıklı bir okuyucu kitlesine ulaşamadıktan sonra yazmanın bir anlamı yok. Özgürlük duygusunu her şeyin üstünde tutan bir sanatkar olarak çoklarının kendi sağlığına çekildiği bu ülkede yazmanın tadına varamadım. Bu yüzden bütün ilham kanallarım tılandı. Bilgisayarın başına oturduğumda veya kalemi aldığımda “Ne için” , “Kim için” tarzında sorular aklıma geliyor, o anda bırakıyorum her şeyi... Bir cevheri bile bile köreltmeye razı oluş tabii ki beni üzüyor, mutsuz ediyor (Osmancık, 2019: 29).

Sabahat Emir, aynı söyleşide bütün bu olumsuzluklara rağmen “En sonunda şöyle bir karara varıyorum: artık kimse için değil, kendin için yaz, keyfince yaz, okunup okunmadığına aldırmış etmeden yaz... Öyle yapmaya çalışıyorum.” diyerek yazmaya devam edeceğinin müjdesini verir. Onu çok iyi tanıyan Mehmet Nuri Yardım da Sabahat Emir’in her şeye rağmen ümidini hiç yitirmedeğini ifade eder.

Bütün kırılmalarına rağmen, üzülmelerine, kederlerine, hüznlerine, acılarına ve hayal kırıklarına rağmen Sabahat Emir ümidini hiçbir zaman yitirmedi. Velud olduğu da aşikâr. Ortada neredeyse 50’ye yaklaşan hikâye, roman, araştırma, inceleme, senaryo, piyes ve ders kitabı var (Yardım, 2019: 10).

Sabahat Emir, yazdığı ders kitaplarıyla birlikte otuza yakın eser vermiştir. Bununla birlikte yazarın yazma hevesinin okuyucu kitleyle paralellik taşıdığı görülür. Kitaplarının az okunması yazarın üretkenliğine ket vurur ve daha az eser vermesine neden olur. Bütün bunlardan dolayı Emir’in Türk edebiyatında yeterli oranda bir tanınırlığa ulaşamadığı ve yazmış olduğu eserlerin atıl bir durumda kaldığı söylenebilir.

1.3. Eserleri²

1.3.1. Hikâye

- 1- *Ceviz Oynamaya Geldim Odana*, Yenilik Basımevi, İstanbul 1964, 1. Basım, 64 s.

² Sabahat Emir’in *Nehir* (2019) romanı hariç diğer eserleri tespit edilirken İsmail Alperen Biçer’ in (2013) hazırladığı “Sabahat Emir’in hikâyeleri ve Hikâyeciliği” tez çalışmasından faydalanılmıştır.

2- *Öküz Kafalı Şaban Bey Destanı*, Babıâli Aziz Uçtay Matbaası, İstanbul 1969,

1. Basım, 64 s.

3- *Geceyle Gelen*, Emir Yayınları, İstanbul 1977, 1. Basım, 240 s.

4- *Zamane*

1. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1980, 187 s.

2. bs. : Güçlü Yayıncılık, İstanbul 1988, 187 s.

5- *Bir Sepet Kiraz*

1. bs. : Kültür Bakanlığı Yayınları Gençlik Basımevi, İstanbul 1989, 168 s.

2. bs. : Elips Yayınları, İstanbul 2005, 160 s.

6- *Söylenmemiş Sözler*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2010, 1. Basım, 256 s.

1.3.2. Roman

1- *Sancılı Bir Gün*

1. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1980, 130 s.

2. bs. : Güçlü Yayıncılık, İstanbul 1988, 130 s.

2- *Nehir*, Akıl Fikir Yayınları, İstanbul 2019, 1. Basım, 496 s.

1.3.3. Tiyatro

Yunus Emre, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, 117 s.

1.3.4. Senaryo

1- *Aliş ile Zeynep*, TRT 1984. (Eser: Sabahat Emir, Senaryo: Tarık Dursun K.)

2- *Gönül Dostları*, TRT 1986.

3- *Güleryüz Ailesi*, 1990.

4- *Aile Bağları*, TRT 1992.

1.3.5. Anı-Deneme

1- *Sevginin Adı: Kadriye*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2008, 1. Basım, 232 s.

2- *Kariye"ye Mektuplar*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2010, 1. Basım, 85 s.

1.3.6. Çocuk kitapları

- 1- *Ağlayan Soyтары*, Emir Yayınları, İstanbul 1978, 1. Basım, 90 s.
- 2- *Keloğlan Uzayda*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, 1. Basım, 80 s.

1.3.7. Ders kitapları

1- *Atasözleri ve Vecizelerin Açıklamaları*

1. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1970, 288 s.

19. bs. : DK Yayınları, İstanbul 1991, 280 s.

2- *Büyük Eserler – Özet, İnceleme, Eleştiri ve İlhamları*

1. bs. : Birsen Kitabevi Yayınları, İstanbul 1971, 287 s.

2. bs. : Birsen Kitabevi Yayınları, İstanbul 1975, 398 s. (Genişletilmiş ikinci basım.)

3- *Fikir Yazıları Nasıl Yazılır*

1.bs. : Yenilik Basımevi, İstanbul 1970, 1. Basım, 128 s.

2.bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1970, 239 s.

4- *Örnekleriyle Açıklamalı Deyimler Sözlüğü*, Emir Yayınları, İstanbul 1974, 320 s.

5- *Örnekleriyle Mektup Yazma Sanatı*, Emir Yayınları, İstanbul 1977, 224 s.

6- *Örnekleriyle Kompozisyon Yazma Sanatı*

1. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1968, 140 s.

2. bs. : Yaylacık Matbaası, İstanbul 1971, 142 s.

3. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1972, 282 s.

4. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1979, 4. Basım, 282 s.

Hakan Ofset, İstanbul 1985, 340 s.

Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, 338 s.

7- *Önemli Günler Hakkında Kompozisyon*

1. bs. : Yenilik Basımevi, İstanbul 1969, 96 s.

2. bs. : Yaylacık Matbaası, İstanbul 1971, 160 s.(Genişletilmiş ikinci basım.)

8- *Örneklerle Tasvir ve Tahlil*

1. bs. : Yenilik Basımevi, İstanbul 1970, 1. Basım, 93 s.

2. bs. : Emir Yayınları, İstanbul 1970, 2. Basım, 96 s.

9- *Türk Piyelerinden Derlenen Türk Halk Deyimleri*, Çınar Matbaası, İstanbul 1968, 1. Basım, 143 s.

10- *Ünlü Yazarlardan Seçme Denemeler*, Emir Yayınları, İstanbul 1975, 288 s.

11- *Ünlü Yazarlardan Seçme Hikâyeler*, Emir Yayınları, İstanbul 1975, 334 s.

1.3.8. Yayına hazırlama/ sadeleştirme

1- *Cenupta Türkmen Oymakları 1-2*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977, 292- 536 s.

Sabahat Emir'in yaşamı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verildikten sonra iki romanı (*Sancılı Bir Gün ve Nehir*) ile tek tiyatro eseri (*Yunus Emre*) yapı ve izlek bakımından sırasıyla incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SABAHAT EMİR'İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

2.1. Sancılı Bir Gün³

2.1.1. Romanın kimliği

Sancılı Bir Gün romanı, Türk edebiyatında özellikle hikâyeciliğiyle kendinden söz ettiren Sabahat Emir'in yazdığı ilk romandır. Sabahat Emir, bu romanda amatör tiyatro oyunculuğu yaparken kendinden yaşça büyük bir akademisyenle evlenip kişilik ve yaşam tarzı uyumsuzluğundan boşanma aşamasına gelmiş Tijen adlı bir kadının 70'li yılların sonlarında yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma duygularını anlatır.

İlk baskısı “Emir Yayınları” tarafından 1980 yılında yapılan *Sancılı Bir Gün* romanın ikinci ve son baskısı “Güçlü” yayıncılık tarafından 1988 yılında yapılmıştır. Bu çalışmada romanın ilk baskısı olan ve “Emir Yayınları” tarafından 1980 yılında basılan kitap esas alınmıştır.

Sancılı Bir Gün, 80'li yılların Türk modernleşme serüveni içinde toplumsal çözülmenin boyutlarını toplum ve aile düzeyinde irdeleyen bir romandır. Toplumsal değişimle birlikte yitirilen değerler; dostluk, aile bağları, komşuluk ilişkileri, Tijen adlı bir kadının ailesi ve çevresiyle olan ilişkileri model alınarak yansıtılır. Romanda değişim sürecinin toplumdaki bireylere yansması birçok yönüyle değerlendirilir.

Sancılı Bir Gün romanında, kültürel yozlaşmanın yanı sıra Tijen'in kocasıyla yaşadığı problemler ve genel olarak kadının varoluşsal sorunları üzerinden izleksel

³ Sancılı Bir Gün, Emir Yayınları, İstanbul 1980, 1. Basım, 130 s.

kurgu belirlenir. Özellikle bireyin yaşamın klişeleriyle uğraşırken kendi öz benliğini gerçekleştirememesini eleştirir. Bu izlekler ışığında toplumsal ve bireysel sarsıntı, 80’li yılların Türk modernleşme sürecine eleştirel bir bakış olarak sunulur.

Kitabın arka kapağında yazılan şu satırlar kitabın isminin neden *Sancılı Bir Gün* olduğunu açıklar mahiyettedir:

Herkesin hayatında apansız geliveren; kişinin türlü bireysel ve toplumsal sancılarla kendi üzerine düğümlendiği bir yirmi dört saat vardır. Bu sancılara, bu sancılarla birlikte gelen eleştiri, suçlama ve iç sınavlara göğüs gerebildiği, o çetin yirmi dört saati aşabildiği an, insan yargılarla dolu bir dünden aydınlık bir yarın umudu yaratabilecektir. Yani, kendi kendisinin doğumunu sağlayabilecektir (Emir, 1980).

Tijen’in yaşadığı bireysel ve toplumsal birçok problemin kesiştiği yirmi dört saati anlatan romanın adının *Sancılı Bir Gün* olması elbette tesadüf değildir. Birey; çevresiyle, ailesiyle, geçmişle ve kendisiyle yaptığı iç muhasebeden sonra kendi doğumunu gerçekleştirecektir. Dolayısıyla bireyin yapmış olduğu bu iç muhasebe beraberinde bir sancıyı da getirecektir. Ama bilinmelidir ki tüm sancılar dindiğinde huzur kendiliğinden gelecektir. Nitekim romanın sonunda Tijenin komşusuyla tanışması ve artık yarını düşünüyor olması aslında bireyin artık sancılarından kurtulduğunun da habercisi konumundadır.

2.1.2. Bakış açısı ve anlatıcı

Anlatmaya dayalı edebî türlerde bilhassa modern romanlarda bakış açısının çok önemli bir yeri vardır. Romancının romanda anlattığı mekân, zaman ve kişilerin okuyucu tarafından en güzel bir şekilde anlaşılabilmesi romancının bakış açısını kullanma becerisiyle doğru orantılıdır. Şerif Aktaş’ın tespitiyle bakış açısı:

Anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir (Aktaş, 1991: 84).

Aktaş’ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere romanın bütün unsurlarıyla ilgili sorulabilecek tüm soruların cevabı bakış açısının içinde mündemiçtir. Plastik sanatlardaki perspektif kavramının roman sanatındaki bir tür karşılığı olan bakış açısı, (Tekin, 2020: 51) bir taraftan okuyucunun romanda verilmek istenenleri öncelik sonralık sıralamasına koyup almasına yardımcı olurken bir taraftan da “Hangi şekilde olursa olsun, “bakış açısı” öncelikle “filtreleme” kavramını akla getirir. Yani öykü, belli şeyleri anlatı uzayının dışında bırakacak, belli şeylere ise daha çok ışık tut(ulmasını)”

(Çıraklı, 2015: 43) sağlayarak okuyucunun kendini roman karşısında konumlandırmasına yardımcı olur.

Sancılı Bir Gün romanı “kahraman-anlatıcı bakış açısı” ile anlatılır. Bu bakış açısına bağlı olarak romanda “ben anlatıcı” yer alır. Romanın başkişisi olan Tijen, olayları hem yaşayan hem de aktaran kişi olarak karşımıza çıkar. Tekil bakış açısının tek anlatıcı olduğu tüm romanlarda olduğu gibi romanın daha ilk sayfasında kendini hissettiren kahraman, (Kanter, 2008: 319) romanın son sayfasına kadar sürekli göz önündedir. Başkişi Tijen, romanın girişinden itibaren içinde yaşamış olduğu an ile geçmiş arasında bir bağ kurarak romanda olup bitenlere uygun bir zemin hazırlar. Wayne C. Booth’un *Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi* makalesinde de ifade ettiği gibi;

Hikâyeyi birinci tekil şahsın bakış açısından vermenin bazen çok sınırlayıcı olduğu bir gerçektir eğer eserde birinci tekil şahıs “ben”, roman dünyası içinde her şeyi bilecek durumda değilse yazar ihtimal kanunlarını zorlamak zorunda kalabilir (Stevick, 2021: 88).

Birinci tekil şahıs anlatımlı romanlardaki klasik sınırlılığın (Tekin, 2020: 59) bu romanda da mevcut olduğu görülmektedir. Zira Tijen, roman boyunca olayları değerlendirirken sürekli ihtimaller üzerinden düşüncelerini kurgulamaktadır. Öte taraftan roman, Tijen’in bir önceki gün içkiyi fazla kaçırmasının verdiği bir sersemlikle gördüğü rüyadan “üzerinde bir ağırlık” başında “bir hoşluk” haliyle uyanışını anlatarak başlar.

Biri dürtmüşçesine tedirginlikle uyandım. Aslında pek uyuyor sayılmazdım ya uyumakla uyumamak arası birinci derecede bir kendinden geçiş işte. Üstelik sinemaskop teknolojisinin alabildiğine geliştiği bu dünyada galiba bana da sinemaskop rüyalar görmek düşüyor (Emir, 1980: 7).

Sancılı Bir Gün romanında; olay, çevre ve kişiler çocukluğunda anne-babası, evlendiğinde ise kocası tarafından kendisine gerekli şefkat gösterilmeyen, kendi kural ve istekleriyle varoluşunun kısıtlanmasından dolayı tükenmişlik sendromu yaşayan Tijen’in bakış açısıyla sunulmuştur. İsmail Çetişli, mevzubahis bakış açısıyla ilgili olarak kahraman anlatıcının “anlattığı olaylar, daha çok kendi ekseninde yaşananlardır.” (Çetişli, 2003, 32) derken Ünal Aytür ise “özyaşam türü anlatım” (Aytür, 2009: 31) diyerek “yazar ve kahramanı arasındaki yakınlığı gündeme getirir” (Tekin, 2009: 21). Bu anlamda Tijen’in anıları, ruhsal yaşamının aktarılmasında ve bunun dış çevreye iletilmesinde önemli bir işlev görür. Tijen, kendi iç dünyası ve yakın çevresiyle olan ilişki ve mücadelesini kahraman anlatıcı yöntemiyle bizlere aktarır.

Tijen, henüz romanın başında “Ben bu ana, bu tatil sabahı ıssızlığına birdenbire gelmedim. Damla damla, adım adım, birike birike... İçimde anıların tortusu, soluğumda otuz yıl demlenmiş bir çayın ağırlığı var (Emir, 1980: 25) diyerek yaşadığı yalnızlıkların, yabancılaşmanın, hayal kırıklarının bir anda değil tedricen meydana geldiğini ifade eder.

Öte taraftan başkişinin kocası, anne-babası ve arkadaşlarıyla olan ilişkilerini de roman içine serpiştirilen anılar aracılığıyla öğreniriz. Fakat başkişi, romandaki konumu gereği hem gözleyen hem de gözlenen kişi olduğu için okuyucu, başkişinin bakış açısının sınırlarıyla olay ve kişileri bilir ve tanır. Kahraman anlatıcı bakış açısının belki de en büyük sınırlılığı başkişinin hakkında konuştuğu, bize tanıttığı kişilerin başkişi hakkındaki düşüncelerinin yine anlatıcının izin verdiği oranda öğrenmemizdir. Romanda başkişi; kocası, anne-babası ve çevresi hakkındaki olumsuz düşüncelerini çok geniş bir şekilde bizlere aktarır. Ancak, başkişinin çevresindeki insanların onun hakkındaki düşüncelerini bir iki cümle dışında bize anlatmaması bu bakış açısının önemli bir kusurudur. Düşüncelerimizi iki örnekle desteklemeye çalışalım. Okuyucu, Tijen’in kocasıyla ayrı dünyaların insanları olduklarını ve onunla hiçbir şekilde iletişim kuramadığını başkişinin şu sözlerinden öğrenir:

Doğduğumuzdan beri aynı coğrafyada yaşamışız, aynı havada soluk almışız ama sanki o, bu coğrafyanın, bu havanın insanı değil. Aslında onu hiçbir coğrafya içine yerleştiremem; elle tutulmayan, üstüne basılmayan, gözle görülmeyen bir coğrafyanın insanı gibi. Burada olduğunu sanırsınız, bir de bakarsınız ki çok uzaklardan sesi gelmekte. Yanına gidemezsiniz, elini tutamazsınız. Sanki buhar olup hep dağılmakta hep uzaklaşmaktadır. Oysa evlenmek, bir coğrafyada yaşamak, bir coğrafyayı benimseyip özümlemek değil midir? (Emir, 1980: 28).

Bir başka yerde başkişi; kocasının başkişiyi öğrencisi yerine koyan ve rol çatışması yaşayan bir kişilik olarak tanıtır.

Ellerim destek arar gibi günlük gazetelere uzanır. Ciddiyetin ne anlama geldiğini açıklamadan beni de öğrencisi yerine koyup iki de bir “Ciddi yazılar okumalısın!” diyen profesör kocamın görünmez iç baskısı, pardon etkisiyle uykuyu, kendi gerçeklerinin kalıcılığını savunan silah gücü yüksek ulusların soğuk savaşında aramaya girişirim (Emir, 1980: 30-31).

Çok ihtiyacı olduğu bir sırada telefonla aradığı annesinin kendisine istediği ilgiyi göstermemesi üzerine başkişi kendi bakış açısıyla annesini bize şu şekilde tanıtır:

Bugün yol kavşaklarında kendi havasında olmayan bir anneye ihtiyacım var; dizinde ağlayabileceğim, şu satırları yazan adamı şikâyet edebileceğim. Temizlik diye

tutturmayan, sitemlerle haşır neşir olmayan ille de koca peşinde koşmayan... (Emir, 1980: 60).

Romanın bir başka yerinde ise başkişi; annesini, çocukluğunda sokağa çıkmak isteyen Tijen'i anlamayan ve ona türlü türlü hakaretler eden birisi olarak bize tanıtır. Anımsanan ve anlatılan aşağıdaki anı başkişisini zihninde yeniden yaşanır ve hem geçmişe hem de şimdiki ana yönelik yorumlarla aktarılır:

Kızım aptal aptal bakmasana! Sokağın o çocukları mı kurtaracak seni? Birinden bir mikrop kaptın mı ölürsün vallahi! Üstün başın pislik içinde kalır! Sonbaharda okula başlayacaksın. Hala “A” , “B” yazmasını öğrenemedin! Ne aptal şeysin! Doğru dürüst tut şu kalemi!.. (Emir, 1980: 71).

Kahraman anlatıcı bakış açısının elinde romandaki unsurları çok detaylı bir şekilde anlatacak enstrümanlar yoktur. Haliyle okuyucu *Sancılı Bir Gün* romanı boyunca çevreyi, diğer kahramanları ve romandaki diğer unsurları başkişi ve aynı zamanda anlatıcı kişi konumundaki Tijen'in kültür düzeyi ve sezme gücü oranında takip eder. “BŞ anlatıcı kahramanın kendisi de olabilir. Bu durumda anlatım BŞ anlatıcının deneyimleri ve anlatım kabiliyetiyle (burada kabiliyet dil, entelektüel potansiyel, kültür, ironi vs. buna dâhil) sınırlıdır (Çıraklı, 2015: 49). Bakış açısının sınırlaması sonucu başkalarının iç dünyalarına inme gibi bir seçeneği olmayan anlatıcı, hayatının otuz bir yılını aktarırken ayrıntılara fazla takılıp kalmaz, yaşadıklarını anlatırken atlamalar yaparak anlatısını sürdürür. Mehmet Tekin, birinci şahsın bakış açısından roman yazmanın zorluğunu şu şekilde ifade eder.

Birinci şahsın bakış açısından roman yazmak görüldüğü gibi kolay değildir. Özü gereği ‘dar’ ve ‘sınırlı’ imkânlar sunan bir bakış açıdır bu. Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen ‘ben anlatıcı’ her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir. O normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeyine göredir, sezme gücü ise sınırlıdır. Söz gelimi ‘Tanrısal bakış açısı’na sahip olan ‘anlatıcı’ gibi olağanüstü bir kimliğe ve kişiliğe sahip değildir (Tekin, 2020: 59).

İncelenen *Sancılı Bir Gün* romanında da okuyucu roman boyunca başkişi ve anlatıcı konumundaki Tijen'in dar ve sınırlı bakış açısıyla olay ve kişilere bakar.

Arkadaşlarım gördülerse ayıplamışlardır. Hepsi kalenderdir ama ille de Ayla'nın kocası... Çok vırvırcı bir adam. Her şeyin hemen kusurlu tarafını görür. Üstelik titiz ve sinirli. İçki kadehlerinin arkasına saklamış kendisini. Öyle olmadığı halde ısrarla bohem görünmek istiyor. Aptal! (Emir, 1980: 13).

Öte taraftan “ben anlatım” yöntemi ve dolayısıyla “kahraman anlatıcı” bakış açısının kendine göre avantajları da vardır (Tekin, 2020: 59). Tijen, yaşadığı aşk acısını ve diğer acıları kendisi anlattığı için okurlar romanın atmosferine daha rahat

girebilmekte ve yaşanan maceraları birincil kaynaktan duydukları için daha inandırıcı bulabilmektedir. Mehmet Tekin kahraman-anlatıcı bakış açısının avantajlarını ise şu şekilde ifade eder:

Anılan zorlukların yanı sıra söz konusu bakış açısının bir takım avantajlarının olduğu da bilinmelidir. Bu bakış açısından okuyucuya yansıyan değerler ‘ben anlatım’ biçimiyle sunulduğu için ‘o anlatım’a kıyasla daha ‘doğal’ ve ‘sıcak’ bir renk, hava taşır (Tekin, 2020: 59).

Aşağıdaki alıntıda olduğu gibi Tijen’in yaşadığı bir olay karşısında gösterdiği duygusal tepkilerin yansıtılmasında kullanılan “ben anlatım” biçimi, durumun doğal ve samimi bir şekilde sunulmasını kolaylaştırmış ve okuyucuyu o duygu atmosferine çok kolay bir şekilde almıştır.

— Allah kahretsin!

Sanki bu çılgın yüklü sözcükler yüreğimden koptu. Duvarlardaki yankısından ürktüm. Ateş tutmuş gibi irkilip elimdeki mektubu rasgele fırlatıp attım. Sinirlerimde şiddetli bir kasılma, sonra dolu örneği bir boşalma... Ağladım ağladım... Hıçkırıklarımın arasından ‘hayvan!’ diye bağıırıyordum kendi kendime. “Hayvan! Kendini ne sanıyor?” (Emir, 1980: 42).

Örnekte görüldüğü üzere kahraman bakış açısı, başkişinin iç dünyası ve çevresiyle yaşadıklarını okuyucuya hissettirmesi bakımından son derece işlevsel ve başarılı yöntemdir. Ayrıca kahraman anlatıcı romanlarda iç monologlara, iç diyaloglara ve bilinç akışı tekniklerine yer verildiğinden kahramanın iç dünyası ve psikolojik durumu okuyucuya daha net bir şekilde verilir.

2.1.3. Olay örgüsü

Roman, edebî bir tür olarak anlatıcı ile anlatılana dayanır. Anlatıcıdan ve onun bakış açısından yukarıda bahsedildiği için burada tekrar bahsedilmeyecektir. Burada “anlatılan” yani vaka üzerinde durulacaktır. Romancı, tarihçiden farklı olarak eserinde yer vermek istediği vaka parçasını istediği şekilde değerlendirir. Mehmet Tekin bu konuda şunları söylemektedir.

“Romanla tarihin vak’a ögesine bakış ve onu anlatış farkını burada aramak gerekir: Tarih için kuru bir malzeme olan vak’anın roman içinde canlı ve kimi zaman – kimi zaman- hayata yön veren bir malzeme değeri kazanmasını burada görmeliyiz. Tarihçi vak’a üzerinde konuşur; romancı vak’ayı konuşturur; ona, yeni bir nitelik ve misyon kazandırarak yapar bunu (Tekin, 2020: 66).

Öte taraftan günümüzün modern romanlarında vaka olabildiğince budanmaya çalışılmaktadır. Buna rağmen vaka ögesini, romandan tamamen çıkarmak eşyanın tabiatına aykırıdır (Tekin, 2020: 66). Mustafa Zeki Çıraklı da bu konuda şunları söylemektedir:

Eskiden romanların sonuna ‘Bitti’, ‘Son’ gibi notlar düşülürdü. Bu daha çok, olay aktaran, serüven anlatan romanlar için geçerli. Okur da buna alışmış, romanın sonunda ‘Bitti’yi göremeyince son sayfaların kopup gittiği kanısına kapılmış. Hayat gibi romanın da biten değil, sürüp giden bir şey olduğunu anlayan romancı, aktarılması gereken asıl serüvenin insan hayatı içinden geçirilen bir yazınsal serüven olduğunu da anlar (Çıraklı, 2015: 70).

Bu bağlamda *Sancılı Bir Gün* romanında da entrika veya aksiyona dayalı bir olay yoktur. Daha çok bir insanın sosyal hayatta karşılaşmış olduğu olaylar karşısındaki tutumu, iç çözümlmeleri ve davranışları anlatılmaktadır. Mehmet Tekin bu durumla ilgili şunları söylemektedir:

Modern roman (doğal olarak genel anlamda kullanıyoruz bu tabiri), geleneksel romandan devraldığı vakayı ortadan kaldırmamış, ona bakma ve ondan yararlanma yolunda yeni bir anlayış getirmiştir. Bu anlayış sonucunda ‘entrika’ ögesi geri plana itilmiş , ‘dramatik öz’ ön plana çıkarılmıştır. Yani roman, insani olanı anlatmada -kim ne derse desin- daha güçlü kılınmış; kabalık ve kolaylığın penceresinden kurtarılmıştır (Tekin, 2020: 67).

Sosyal bir varlık olan insanı anlatması hasebiyle roman sadece somut olayları ele almaz. Bazen insanlar arasındaki ilişkiler de romanın olay örgüsünü oluşturabilir. Nitekim Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesinde Giriş* eserinde: “Vaka çeşitli sebeplerden dolayı bir arada bulunmak veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde olan şahıslar arasındaki münasebetten kaynaklanır.” (Aktaş, 1991: 150) diyerek olay örgüsünün aslında birbiriyle sosyal bir bağı olan insanlar arasındaki ilişkiden kaynaklanan bir kavram olduğunu ifade eder.

Yukarıdaki bilgiler ışığında bakıldığında *Sancılı Bir Gün* romanı genel olarak başkişi Tijen’in ayrı olduğu kocasından boşanma içerikli bir mektup alması üzerine yaşadığı hayal kırıklığı ve derin yalnızlık duygusu sonucu anne-baba ve arkadaşlarını telefonla arayıp derdini anlatmaya çalışması fakat aradığı ilgiyi bulamaması üzerine hayatının muhasebesini yapması üzerine kuruludur. Her ne kadar Sabahat Emir, romanı bölümlere ayırmamışsa da kahraman anlatıcıyı merkeze alarak romanı üç ana vaka halkası halinde incelemek mümkündür. Öte taraftan *Sancılı Bir Gün* romanında olay örgüsü, çerçeve vaka şeklinde ve sıkça tekrarlanan geri dönüşler halinde kurgulanmıştır. Edward Morgan Forster olay örgüsünün tanımını şu şekilde yapmaktadır:

Olay örgüsünün tanımını yapalım: “Öykü, “olayların zaman sırasına göre düzenlenerek” anlatılmasıdır. Olay örgüsü de olaylar üstüne kurulur, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. “Kral öldü, arkasından kraliçe öldü” dersek öykü olur. “Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe öldü” dersek olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir ancak neden sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır (Forster E. , 1985: 26).

Forster’in söylediği şekliyle; *Sancılı Bir Gün* romanındaki olay örgüsü zaman sırası bozulmadan ancak olay ve durumlar arasındaki neden-sonuç ilişkisi de göz önünde bulundurularak şöyle belirlenebilir.

1. Bölüm

- Tijen’in bir önceki gün arkadaşlarıyla içkiyi fazla kaçırması ve o gecenin pazar sabahında yataktan uzun süre kalkamaması.
- Tijen’in ruh halinden hayatından bir takım şeylerin yanlış gittiğinin anlaşılması.
- Tijen’in içinde bulunduğu olumsuz psikolojinin etkisiyle geçmişi hatırlaması.

2. Bölüm

- Tijen’e ayrı olduğu kocasından kendisine boşanma davası açacağını bildiren bir mektup gelmesi.
- Tijen’in mektubun içeriğine bilhassa kocası tarafından kendisine Tijen Hanım denmesine içerlenmesi ve kocası ile ilgili geçmişte yaşadığı olumsuz hatıraları anımsaması.
- Arkadaşı Ayla’nın aracılığıyla tanıştığı Süha Bey’in Tijen’in evli olduğunu bildiği halde onu telefonla arayıp kendisinden hoşlandığını söylemesi ve çay içmeye davet etmesi, Tijen’in ise bu daveti reddetmesi.
- Yaşadığı yoğun yalnızlık duygusunun etkisiyle derdini paylaşmak için annesini araması ve aradığı ilgiyi bulamaması sonucu annesi ile ilgili çocukluğunda ve gençliğinde yaşadığı olumsuz hatıraları anımsaması.
- Annesinden beklediği ilgiyi bulamayınca derdini paylaşabilmek için babasını araması fakat babasının ilgisizliği bir yana annesini aldattığını öğrenmesi ve bundan dolayı büsbütün yıkılması.
- Tijen’in zihin dünyasında boşanma davasının mahkeme salonunu canlandırıp hayalî bir yargıçla konuşmaya başlaması ve tanıdığı herkesi yargıca şikâyet etmesi.
- Roman ilerledikçe yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlık duygusunun onu esir alması sonucu; kocası başta olmak üzere anne, babası ve onu anlamayan onu yalnız bırakan herkesten intihar ederek intikam almayı düşünmesi.

- Tijen'in intihar ettikten sonra cenazesine gelecek olan kişilerin kendi ölümü sonrası yaşayabilecekleri psikolojiyi düşünmesi.
- Tijen'in anne ve babasından beklediği ilgiyi bulamayınca en yakın arkadaşı Ayla'yı telefonla araması fakat Ayla'nın da çocuğunun hastalığını mazeret göstererek Tijen'e gerekli ilgiyi göstermemesi.
- Ayla'yla telefon görüşmesi esnasında Tijen'in geçmişi hatırlaması, geçmişte yaşamış olduğu bir olay sonucunda doktorlar tarafından kendisine çocuk sahibi olamayacağının söylenmesi üzerine yıkılışını ve bu durumun evliliğinin gidişatını etkilemesini anımsaması.
- Tijen'in Ayla'dan da beklediği ilgiyi bulamaması üzerine daha önce gittikleri bir barda kendisine ilan-ı aşk eden ve kendisinin de ona karşı bir şeyler hissettiği Kenan'ı araması ancak Kenan'ın da yurt dışında olduğunu öğrenmesi.
- Roman ilerledikçe Tijen'in geçmişi de hatırlayarak iyiden iyiye yalnızlık ve tükenmişlik duygusuna kapılması ve intiharı iyice düşünmeye başlaması.

3. Bölüm

- Tijen'in intihar etmeden önce kaybolan kedisini son bir defa görmek istemesi ve onu apartmanda aramaya başlaması.
- Tijen'in kedisini aramaya çıktığında ayağının kayması sonucu merdivenlerden yuvarlanıp ayağını burkması.
- Tijen'in sesini duyan şefkatli yaşlı bir kadın komşusunun onun yardımına gitmesi ve onu evine götürmesi.
- Komşusunun ona çok fazla şefkat göstermesi sonucu Tijen'in ağlayarak ona sığınması ve intihar etmekten vazgeçmesi.

Toparlanacak olunursa Tijen'in kocasından boşanma içerikli bir mektup alması üzerine çaresizlik duygusuna kapılıp bu çaresizlik duygusundan kurtulmak ve birilerine içini dökmek için sırasıyla anne, babasını ve arkadaşlarını araması, romandaki olay örgüsünün özünü oluşturmaktadır.

2.1.4. Zaman

Geçmişten günümüze birçok filozof veya düşünürün üzerinde kafa yorduğu zamanın tanımını yapmak oldukça güçtür. Türk Dil Kurumuna göre zaman, “Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit” (TDK, 2011) demektir. Anlatmaya dayalı türlerde ise zaman; bir olay örgüsünün belli bir mekânda gerçekleşme

ve tamamlanma süresinin geçmiş, hal ve gelecek açısından birbiriyle ilişkilendirilerek kronolojik veya akronik olarak anlatılmasıdır. Romanda anlatılan vakanın yaşandığı zaman olan takvime bağlı zamanı; Nurullah Çetin, “Nesnel zaman: Kozmik zaman. Takvime bağlı zaman. Çerçeve zaman. Aktüel zaman. Somut, var olan, gerçek zaman (...), (...) Romanın dışında da var olan herkesin paylaştığı ortak zaman dilimi (...)” (Çetin, 2019: 129) olarak tanıtır. *Sancılı Bir Gün* romanında, Tijen’in ağzından öğrendiğimiz bazı bilgiler bize romanın zamanı hakkında kesin veriler sunmaktadır. Romanın değişik yerlerinde araya serpiştirilen bilgilerden anlaşıldığına göre nesnel (aktüel) zaman 1978 yılı, kış mevsiminin bir pazar günüdür.

Bu bilgilerin yer aldığı bilgiler romanda yıl, mevsim ve gün olarak şu şekilde yer alır. “Umutsuzluğum gazetelerde dolanıyor. Aradığının ne olduğunu bilmeden arıyorum. “1978 yılı tüp bebek yılı ilan edilmiş” (Emir, 1980: 104). Romanda mevsimin kış olduğu ise Tijen’in pencereden kar yağışını izlemesiyle ortaya çıkıyor:

Tıpkı kocam gibi bana gelmemekte ısrarla direnen gün ışığını görmek için pencereye doğru yürüyorum ne? Birden bire kar yağmağa başlamaz mı? Kendisini savunmak için böyle bir sürpriz hazırlayan gökyüzüne bakıyorum; griye yakın bir renk hâkim. İnsan ilk bakışta bu griliğin ötesinde hiçbir şey yok, her şey buraya kadar sanır (Emir, 1980: 38).

Pazar günü olduğu ise şu cümleden anlaşılır: “Pazar sabahına yaraşan bir miskinlikle esneyip geriniyorum. Artık zar zor kalkma zamanıdır. Kalkmak ve içmek zamanı...” (Emir, 1980: 34-35).

Bir romanın doğru yorumlanabilmesi için vakanın içinde bulunduğu zaman kadar yazarın içinde bulunduğu zaman da önemlidir. Bununla birlikte eserin basıldığı zaman ve okuyucunun içinde bulunduğu an da romanın yorumlanmasında önemlidir. Şerif Aktaş, bir metin halkasının tarihle olan ilişkisini şu şekilde betimler.

Bir metin halkası üç ayrı tarihle alakalı olarak okuyucunun karşısına çıkar. Birincisi itibari vakanın meydana geldiği süre, ikincisi itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet, üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimidir (Aktaş, 1991: 127).

Aktaş’ın yukarıda saydığı zamanlara bir zaman daha eklenebilir. O da okuyucunun metinle bir araya geldiği zamandır ya da A. A. Mendilow’un tabiriyle “okuyucunun içinde yaşadığı” zamandır.

Roman okuyucusu uzun bir zaman şeridi içinde hareket eder. O, romanı okuduğu zaman da bu zamanın sınırları içindedir. Romanın okunuş tarihi ile romandaki olayların olduğu tarih, birbirinden farklı olabilirler. Tarihi romanlarda olduğu gibi bu fark epeyce çok ise

okuyucunun romandaki geçmiş zamana girebilmesi ve onun ruhunu anlayabilmesi için hayal gücünü zorlaması gerekebilir (Stevick, 2021: 225).

Örneğin *Sancılı Bir Gün* romanında bahsedilen “tüp bebek”, vakanın yaşandığı zaman diliminde yeni çıkan bir uygulama olduğundan Tijen’in ona bakış açısıyla günümüzde bu romanı okuyan bir okuyucunun “tüp bebek” uygulamasına bakış açısı farklı olabilir.

Öte taraftan olay örgüsü anlatılırken, geçmiş-şimdiki-gelecek zamanları arasında çeşitli tekniklerle yapılan ilişkilendirmeler zamanın kullanımını kolaylaştırır. *Sancılı Bir Gün* romanında, zaman akronik olarak düzenlenmiştir. “Artık romanda kronolojik zaman akışı içinde gelişen, iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, her şeyi bilen bir anlatıcıya, kişiliklerine uygun davranan karakterlere, olayların neden-sonuç ilişkisini gözeterek sıralanmasına” (Moran, 1998: 56) ihtiyaç duyulmaz. Olayların yazılma zamanı ve geçmişte yaşanan olayların zamanı, kimi zaman vaka zamanı ile örtüşürken kimi zaman da geriye dönüş tekniği kullanılarak geçmişte yaşanan olay ve durumlar hakkında okuyucuya bilgi verilir. Ancak zamanın kullanım şekli, vakanın okuyucu üzerinde etki farkını etkiler. A. A. Mendilow bu durumu şöyle ifade etmektedir.

Olayları olur olmaz kayıt eden romanla, olaylar olduktan uzun bir zaman sonra kayıt eden roman arasında başka bir etki farkı daha vardır. İkinci çeşit romanda birinci tekil şahıs anlatıcı, hayatını bir kalıp içinde, bir tezin ispatlanmasına veya büyük bir amacın gerçekleşmesine hizmet eder mahiyette görür (Stevick, 2021: 229).

A. A. Mendilow’un yukarıda ifade ettiği gibi bu romanda Tijen yaşadığı stresli hayatı, kendi bakış açısından sıcaklığına değerlendirdiği için bir tezi ispatlama yerine olaylar hakkında anlık yorumlar yapar. Ancak geçmişte yaşadığı olaylardan bahsederken o olaylardan ders çıkarttığı için “Evli bir kadından saf genç kıza öğütler” (Emir, 1980: 31), “Bir yıllanmış gelinden başka yıllanmış geline öğütler” (Emir, 1980: 87) şeklinde bir tezi ispatlamaya çalışarak olayları anlatır.

Romanda vakanın nakledilme zamanı ile ilgili olarak A. A. Mendilow da şöyle bir değerlendirme yapar, “Olaylar olup bittikten çok sonra yazılan, birinci tekil şahıs anlatıcı kullanan romanlarda, titiz materyal seçimi...” (Stevick, 2021: 231) yapılır. Sonra yaptığı bu değerlendirmeyi Balzac’tan yaptığı şu alıntıyla ispatlama yoluna gider. “Hayatıma uzaktan ve dışarıdan baktığım zaman, onun düşüncelerimde kısalıp yoğunlaştığını görüyorum. On yıl süren uzun azabım; bugün hatıralarımda birkaç cümleye sığdı” (Stevick, 2021: 231). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere vakanın üzerinden uzun bir süre geçtikten sonra yapılan anlatımlarda vaka birkaç cümleyle

anlatılacağından materyal seçimi oldukça güçleşir. Bu bağlamda *Sancılı Bir Gün* romanında iki anlatımın da olduğu görülmektedir. Zira romanda olup bitenler Tijen'in kendi bakış açısıyla roman boyunca bazen sıcaklığı sıcaklığına anlatırken bazen de geçmişte yaşadığı olaylar yazar tarafından geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılır.

Öte taraftan romanda anlatma zamanı; bir günlük bir zaman dilimini kapsar. Tijen, 1978 yılı kış mevsiminin bir pazar sabahı bir önceki akşam fazla içtiği için uzun süre yatağından kalkamaz. Yatakta kaldığı süre içerisinde akşam arkadaşlarıyla gittikleri gece kulübünde yaşadıklarını düşünür. Perdesi açık olan pencereden komşusu Süheyla Hanımın hizmetçisini izler. Kendi yaşantısı ile Süheyla Hanımın hizmetçisinin hayatını mukayese eder. Çocukluğunu, anne-babasını ve erken yaşta evlendiği kocasını düşünür ve bu anlamda hayatının bir muhasebesini yapar. Anne ve babasından gerekli şefkati bulamayan Tijen'in küçük yaşta evlendiği kocası da onun düşüncelerini ve kararlarını önemsemez. Bu yüzden Tijen varoluşsal bir bunalıma girer çünkü kişi düşünceleriyle, tercihleriyle ve özgür iradesiyle aldığı kararlarıyla var olur. Nihayet Tijen, yaşadığı olaylar üzerinden dönemin çarpık değerlerinden sıyrılarak evrensel insan tecrübesini sorgular. Bütün bunların sonunda gittiği doktor sinirlerinin çok zayıfladığını söyler.

Romanda olaylar, 1978 ile Tijen'in çocukluk yıllarının geçtiği 1948 yılları arasında kapsar. Bu zaman diliminde meydana gelen siyasi ve sosyal olaylar toplumsal açıdan yaşanan değişim ve dönüşümler de romanda fazla derine inilmeden anlatılmaktadır. Tijen, olay zamanının başlangıcında otuz yaşında bir kadındır. Tijen'in, bir pazar sabahı bir önceki akşam fazla içki içtiği için uzun süre yatağından kalkamaması romanda olay zamanının başlangıcını oluşturur. Tijen, olay zamanında psikolojisi bozulmuş evliliği sona ermek üzere olan ve yaşantısını sorgulayan bir kadındır. Bu yüzden kahraman anlatıcı, romanda kendi geçmiş yaşantısı ve içinde bulunduğu şimdiki yaşantısı arasındaki değişimi ortaya koymak için olay zamanından geriye dönerek kocası ve anne-babası ile olan ilişkilerinin anlatıldığı çocukluk ve evlilik yıllarına döner. Tijen'in geçmişte yaşadıklarının muhasebesi bir günlük zaman diliminde sona erer. Geriye dönüşlerle gittiği çocukluk ve evlilik yıllarında tarih kesin olarak verilmez. Geçmiş zamanın anlatıldığı bölümlerde, anlatıcı genellikle özetleme tekniğine başvurmuş ve çoğu kez zamanda atlamalar yapmıştır. Anlatıcı, anılarını anlatırken genellikle geçmiş zaman kip ve eklerini kullanır.

Genellikle Kavaklar'da sanatçıların sözüm ona aydın kesimin geldiği bir balıkçıya giderdik. Orhan, sahibini ve müşterilerin çoğunu tanırdı. Çeşit çeşit çatallı bıçaklı servis yapıldı önümüze. Masamız soğuk, sıcak mezelerle donatılırdı (Emir, 1980: 15).

Başkişi Tijen, vaka zamanında içinde bulunduğu psikolojiye nasıl bir süreç sonucunda geldiğini aktarmak için geriye dönüşler yaparak geçmiş yaşantısı hakkında okuyucuya bilgi verir. Geçmiş hakkında bilgi verdikten sonra tekrar vaka zamanına döner. Zamanda görülen kopmalar, geri dönüşler, tekrar vaka zamanına dönmeler bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte ele alındığında daha iyi anlaşılır. Böylece neden-sonuç ilişkisi mantıklı bir düzleme oturtulmaya çalışılır. Şerif Aktaş, bahsettiğimiz durumu şu şekilde özetler:

Otobiyografik karakterli bu bakış açısından yazılmış metinlerde kahraman-anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini, hem ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini nakledebilir. Böylece üç ayrı zaman dilimine ait hususilikler sosyal şartlar ile birlikte bir vaka çevresinde ifade edilebilir (Aktaş, 1991: 101).

Başkişi, başını yastıktan koparırcasına zorla çekip kalktığında yüz otuz sayfalık romanın otuz beşinci sayfasıdır. Kocasından bir mektup alır ve psikolojisi iyice bozulur. Çünkü mektupta kocası, ona boşanma davası açacağını ve Tijen'in buna direnmemesi gerektiğini söyler. Tijen, yaşadığı derin hayal kırıklığı ve yalnızlık duygusu sonucu derdini paylaşacağı birini bulmaya çalışır. Sırasıyla annesini ve babasını arar fakat onlardan beklediği ilgiyi bulamaz. Sonra arkadaşları Ayla ve Kenan'ı arar fakat onlardan da umduğu ilgiyi bulamaz. Bütün bunlar yaşanırken romanda (sıklıkla) geriye dönüşler yapılarak akronik zamana göndermeler yapılır. Kimi yerde bir kimi yerde birkaç yıl olan bu dönüşler konuyu uzatır ve detaylara kavuşturur. Yazar, akronik zaman yöntemiyle Tijen'in geçmiş yaşantısıyla ilgili bilgileri okuyucuya sunar. Sonra aktüel zamana tekrar döner. Aktüel zamana dönüldüğünde başkişinin psikolojisinin iyiden iyiye bozulduğu görülür. Yalnızlık ve tükenmişlik duygusuna kapılan Tijen, intiharı düşünmeye başlar.

Romanın sonlarına doğru Tijen, intihar etmeden önce kaybolan kedisini son bir defa görmek ister ve onu apartmanda aramaya başlar. Bu arada düşer ve ayağını burkar. Sesini duyan şefkatli bir kadın komşusu onun yardımına gelir ve onu evine götürür. Anne, baba ve kocasından bulamadığı şefkati komşusundan gören Tijen ağlayarak bu yaşlı kadına sarılır ve intihar etmekten vazgeçer.

Sonuç olarak romanda olaylar 1978 yılı ve öncesinde geçer. Sabahat Emir, içinde yaşadığı şehri ve tanıdığı insanları tahlil ederken 1970'li yılların aile yapısı,

eğlence kültürü, modern bireyin bunalımları, kadın olmanın varoluşsal problemleri üzerinde de durarak 1970’li yılların sosyokültürel panoramasını çizmeye çalışır. Bununla birlikte *Sancılı Bir Gün romanı*, modernleşme kisvesi altında meşrulaştırılmaya çalışılan eşlerin birbirini aldatması, toplumsal yozlaşmaları, sevgisizliği, çaresizliği, kadın sorunları ve anne ile babaların sorumsuzluklarını anlatması bakımından da önemlidir.

2.1.5. Mekân

Roman türünde mekân olgusu, genel olarak olayların gerçekleştiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak modern romanla birlikte mekânın işlevselliği artmış ve mekân unsuru, kişilerin karakterinin şekillenmesinde de etkisi olan bir nitelik göstermiştir. D. S. Bland, *Romanda Fiziksel ve Sosyal-Kültürel Çevre* makalesinde konuyla ilgili olarak şunları söyler. “Romanda sahne, olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünün bir parçasıdır. Yani sahne, romanda dramatik bir fonksiyon icra etmelidir” (Stevick, 2021: 274). Bu bağlamda *Sancılı Bir Gün* romanında başkişi Tijen’in içinde doğup büyüdüğü evin onun karakterinin şekillenmesinde önemli bir rol üstlendiği görülmektedir.

Oluşumunda birçok unsurun rol aldığı kurgusal bir tür olan romanın önemli sacayaklarından bir tanesi de mekândır. Zira romanın en önemli unsurlarından biri olan olayın gerçekleşmesi için mutlaka bir mekân gereklidir. Ayrıca modern romanın gerçeklikle olan ilişkisinde romana inandırıcılık özelliği kazandıran en somut verilerden bir tanesi yine mekândır. Zira romandan önceki masal, destan vb. türlerde “Kafdağı” gibi coğrafik olmayan mekânlar söz konusu iken romanla birlikte içinde yaşadığımız, havasını soluduğumuz mekâna geçiş yapılır. Böylece mekân, romanın kendinden önce ortaya çıkmış olan anlatı türlerinden farkını görünür kılar.

Öte yandan “Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem de etkileyen nitelikli uygulama alanıdır” (Korkmaz, 2007: 400). Bu ifadeyi biraz açmak gerekirse varlığın kök saldığı bir zemin olma özelliğini taşıyan mekân, insanoğlunun her türlü eylemini gerçekleştirdiği hususi bir sahadır. Mekânın insanın karakterine yön vermesi bazen de insanın bulunduğu mekâna kişiliğini yansıtması mekân unsurunun değişebilen/değiştiren ve dönüşebilen/dönüştüren yönüne işaret eder. Mekânın insan üzerindeki etkisi ve mekânın insan karşısındaki edilgenliği karşılıklı ve orantılıdır.

Mekânın, romanda bu kadar önemli oluşunun bir başka nedeni de onun işlevselliğinden kaynaklanır. Mehmet Tekin, romanda mekânın işlevlerini şu şekilde sıralar:

Romancı mekân unsurunu:

- a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b) roman kahramanlarını çizmek,
- c) toplumu yansıtmak,
- d) atmosfer yaratmak

Cihetinde kullanabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi birkaçını da dikkate alabilir (Tekin,2020: 137).

Öte taraftan realist akımdan bu yana çevre, salt olayların geçtiği yer olmaktan sıyrılmış aynı zamanda roman kahramanlarının kişiliklerinin şekillenmesinde belirleyici bir faktör olarak da kullanılmıştır. Daha da ötesi, mekânın kişilerin bakış açısıyla yansıtılması modern romanın klasik romandan yöntem olarak ayrışmasını sağlamıştır. Zira her kahramanın farklı bir psikolojiyle farklı bir bakış açısıyla mekânı tanıtmayı aynı mekânla ilgili çok farklı mekân tasvirleri ortaya çıkarır (Tekin, 2020: 143).

Roman tahlillerinde mekân türlerini belirten; açık, kapalı, geniş, dar ve özel gibi adlandırmalar kullanılır (Korkmaz, 2007). Bu çalışmada, kişi-yer özdeşikliği sorunsallığını daha iyi ifade etmesi bakımından çevresel ve olgusal mekân (Korkmaz, 2007) tasnifi kullanılacaktır. Bununla birlikte çevresel ve olgusal mekân tasnifi karakterlerin yaşadıkları ve olayların üzerinde yaşandığı mekânın işlev farkının göz önünde bulundurulmasına da imkân tanır.

2.1.5.1. Çevresel mekân

Çevresel mekân; daha çok başı sonu belli devinime dayalı anlatılarda kullanılır. Çünkü bu mekân işlevden ve süreklilikten çok üzerinde yaşanan bir coğrafya parçasıdır. Daha çok fiziksel özellikleri ile okuyucuya tanıtılan bu mekânlar, roman kahramanları için manevi değeri olan yerler değildir. Hasbelkader uğradıkları ya da belli süre ikamet ettikleri yerlerdir. Bu tür mekânlarda kişi-yer özdeşikliği tam olarak sağlanamamıştır. Korkmaz, çevresel mekânı: "...işlenmemiş, anılaştırılmamış, dönüştürülmemiş bir yerdir... Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir tür vestiyer işlevi gören bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler." (Korkmaz,2007: 402-403) diyerek açıklar. Bu anlamda Tijen'in içinde yaşadığı evler de tıpkı çevresel mekân gibi dönüştürülmemiş yerlerdir. Çünkü Tijen, bu evleri kendi istekleri doğrultusunda değiştirememiş ve dönüştürememiştir. Hâlihazırda içinde

yaşadığı yazlık ev bile kendisine ait olmayıp anne ile babasına aittir. Dolayısıyla Tijen, zihin dünyasıyla var olamadığı gibi mekânsal olarak da var olamamıştır.

Sabahat Emir'in *Sancılı Bir Gün* romanı olay merkezli bir anlatı olmadığından romanda genel olarak çevresel mekânlar sınırlıdır. Romanda, vakanın geçtiği mekânlar; İstanbul, Venedik, Mudanya, Uludağ, Boğaz, Sadun Paşa Yalısı, Kulüp, Maçka Otel, Süheyla Hanım'ın evi ve Tijen'in yaşadığı evlerdir. Romanın dış çerçevesini oluşturan vaka, İstanbul'da geçmektedir. Kahraman anlatıcı konumundaki Tijen'in hayatı ve ilişkileri burada geçer.

Bununla birlikte romanın başkışısı Tijen'in kendi yaşam öyküsünü zamanda geri dönüş yaparak anlattığı bölümlerde fiziksel olarak dikkat çeken çevresel mekânlar; romanın temel vakasının geçtiği Tijen'in anne ve babasına ait apartman dairesi ile çocukluk yıllarının geçtiği evdir. Bir süre kaldığı pansiyon ve evlendikten sonra yerleştiği kocasının evi kahramanın kişiliğinin şekillenmesinde önemli bir paya sahiptir ve bundan dolayı bu yerler önemlidir. Arada bir gidilen Mudanya, Uludağ, Sadun Paşa Yalısı, Kulüp, Maçka Otel, Kavaklar'daki balıkçı ve restoranlar ise romanda geçen tali olayların tamamlayıcı mekânları olarak karşımıza çıkar. Tijen, tarafından benimsenmeyen ve içselleştirilmeyen bu yerler sadece hoş bir zaman geçirmek için gidilen yerlerdir. Paris, Tarabya ve Emirgan ise romanda sadece ismi geçen mekânlardır.

Fiziksel mekân betimlemelerinin fazlaca yapıldığı romanda, Başkışısı Tijen'in hayatını yansıtacak ve karakterini şekillendirecek mekân-insan ilişkileri başarılı bir şekilde sunulmuştur.

2.1.5.2. Olgusal mekânlar

Olgusal mekânlar, (Korkmaz, 2007: 399-415) roman kahramanlarının karakterlerinin şekillenmesinde rolü olan mekânlardır. Bu tarz mekânların insanı çepeçevre saran bir ruhu vardır. Olgusal mekânlar insanın zihninde iyi veya kötü kalıcı iz bırakan yerlerdir. Çevresel mekândan farklı olarak bu mekânların insanın yaşantısında manevi değerleri vardır. Bu mekânlar ya özlemle ya da nefretle anılır. Tijen'in içinde doğup büyüdüğü ailesine ait olan ev ile kocasının evi bu tür mekânlara örnek olarak verilebilir. Ramazan Korkmaz olgusal mekânları, “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) şeklinde tanımlar. Bu bağlamda yine Korkmaz'ın tasnifiyle olgusal mekânları, fonksiyon itibariyle iki başlık altında inceleyebiliriz:

Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar

Sınırları sonsuza açılan mekânlar, açık ve geniş mekânlar (Korkmaz, 2007: 403).

Sancılı Bir Gün romanı bilhassa labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar bakımından incelenmeye değer bir eserdir.

2.1.5.2.1. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar

Romanın başkışısı Tijen, otuzlu yaşlarında, boşanma aşamasında olan, kendini yalnız, çaresiz hisseden, yaşadığı topluma yabancılaşan ve bundan dolayı bir kaçış psikolojisi içinde olan bir kadın durumundadır. Sabahat Emir, *Sancılı Bir Gün* romanında Tijen'in çocukluğundan başlayarak yaşamış olduğu mekânların kahraman üzerindeki etkisini başarılı bir şekilde vermiştir.

İnsanın çocukluk dönemin geçtiği mekânlar ve bu mekânlarda cereyan eden olaylar insanların yaşamında kalıcı bir takım izler bırakır. İnsanın sonraki yaşantısında mekânla olan ilişkisi, kendi ayakları üstünde durması ve kendini gerçekleştirebilme yeteneği çocukluğunun geçtiği mekânla yakından ilişkilidir. *Sancılı Bir Gün* romanının başkışısı Tijen'in yaşamını ve karakterini şekillendiren unsurlar, mekânın insanla olan sıkı ilişkisini bize gösterir. Başkışı Tijen'in hayatının muhasebesini yaptığı sırada iç diyalog marifetiyle içinden geçirdiği “Günüşiği saksıların arkasına gizlenirken içkili olduğumda neden boş sokaklarda yalınayak koşmak istediğimi, mekânların bana neden zindan gibi geldiğini anlıyorum.” (Emir, 1980: 12) sözleri mekânın zihninde nasıl bir iz bıraktığını göstermesi bakımından önemlidir.

Tijen'in çocukluğunun ilk dönemini anne-babasının evinde kapalı bir mekân içinde geçirmesi onun büyümesi ve gelişimini sekteye uğratır. Dar bir mekâna sıkıştırılan Tijen; adeta kendisiyle, kocasıyla, annesi ve babasıyla çatışma yaşamaktadır. Ramazan Korkmaz, mekânın açık veya kapalı oluşunun bireye etkisini şu şekilde özetler:

Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışı doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içinde. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır (Korkmaz, 2007: 411).

Yaşadığı dar mekânlar, Tijen'in psikolojik sorunlar yaşamasına neden olur. Daha da kötüsü çocukluğu boyunca Tijen'in gözü; dışarıda isimleriyle çağrılan, gönlünce düşüp kalkan ve eğlenen çocukların mutluluğunda kalır. Tijen'in ilerdeki yaşamını etkileyecek olan bu mekânlar, çocukluk hatıraları arasında kötü bir yer alır. Bu da romanda modernizmle birlikte gelen yeni mimari anlayışa bir eleştiri olarak okunabilir. Korkmaz, kapalı-dar ve labirentleşen mekânların anlatı türlerindeki fonksiyonunu şu şekilde dile getirir. “Bu mekânlarda kişi zaman, mekân ve onun tüm elamanları ile çatışma durumundadır. Mekân, kum saati gibi dıştan içe doğru tüketici bir nitelikte akmaktadır” (Korkmaz, 2007: 410).

Sancılı Bir Gün romanının başkahramanı Tijen için çocukluğunun ilk döneminin geçtiği, penceresi çıkmaz bir sokağa bakan ve dışarıya çıkmasına izin verilmeyen anne ile babasının evi kapalı-dar ve labirentleşen bir mekândır.

Okula başlamadan önce annem bütün cici çocuklar gibi sokağa salmazdı beni. Hiç akşam olmayacakmış gibi uzun günlerim çoğu kez pencereden seyretmekle geçerdi. Oturma odamızın ihtiyar asma dalları ile çevrili penceresi çıkmaz bir sokağa bakardı. Çocukların gönül rahatlığı içinde türlü oyunlar oynadığı bir yerdi bu çıkmaz sokak ne taşıt derdi vardı ne de yolcu geçerdi (Emir,1980: 71).

Tijen'e göre dışarıda gönlünce oyun oynayan bu çocuklar akşam evlerine gittiklerinde gelişigüzel yapılan beton yapıların duvarlarında isimleri yankılanır ve böylece yaşadıkları mekânlarla özdeşlik kurarlar. Fakat isimleri Emine, Kemal, Dursun, Kağan, Pınar (Emir,1980: 71) olan bu çocukların içinde bir Tijen ismi yoktur. Bundan dolayı duvarlar “bir tek Tijen'e suskundu hem de bunca ses arasında. Ses var olurken...” (Emir, 1980: 71). Hâlbuki Tijen'in isteği bütün çocuklar gibi sokaktı, arkadaştı. Tijen, “Ne zamansız gelen bir ‘A’ ne de ‘B’ idi istediğim; ille sokaktı, oynudu, arkadaştı. Öylesine iyi hatırlıyorum.” (Emir, 1980: 71) diyerek o yaşta oyun oynamasına izin verilmeyip alfabeyle vaktinin geçirilmesine olan itirazını dile getirir.

Bir başka yerde de Tijen, mekân ile olan ilişkisini ironik bir şekilde belirlemeye çalışır. Herkesin bildiği “ev kedisi”, tanımlamasını kendine uyarlar ve “ev çocuğuydum” ben benzetmesini yapar:

Duvarların insanın üzerine üzerine gelişi boşuna değil. Duvarlar kendisini okunmağa zorlayan sessiz söz ve alfabe yığını. Zaman zaman çağrılmayışın hüznünü yaşamam boşuna değil.

Ev çocuğuydum ben. Cici çocuk! (Emir, 1980: 72).

Mehmet Yalçinkaya, Sezai Karakoç'un *Balkon Şiirinin Hermenötik Kuram Bağlamında Yeniden Okunması* makalesinde Batılılaşma ile birlikte Türk mimarisinde yaşanan değişikliklerin apartman hayatını doğurduğunu ve apartman hayatının da dört duvar arasına hapsedilen toplumdaki bireyleri ortaya çıkardığını ifade eder.

Tabi, modernizmle birlikte her alanda olduğu gibi mimari anlamda da köklü değişimler yaşanmış gotik mimari anlayış barok ve rokokodan sonra yerini modern mimari anlayışa bırakmıştır. Osmanlıda da bahçeli, avlulu, cumbalı ve sayvanlı yapılar yerini kat kat apartmanlara ve blok yapılara bırakmaya başlamıştır. Koca bir mahalle ve kültür dip dibe inşa edilen beton yığınlarına sığdırılmıştır. Bu yeni yapılaşma beraberinde yeni bir kültürü inşa edeceği gibi eski mahalle anlayışını, komşuluğu da kaldırmış en önemlisi de çocuğu dört duvar arasına hapsederek ileride herhangi bir tutamağı olmayan; hız, haz ve hazrın peşinden koşan, iletişimsel dili günlük birkaç yüz kelimeyi geçmeyen, toplumdan uzak ve hayallerle yaşayacak bireylerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle apartman kültürüyle birlikte bireyin sokakla, mahalleyle olan irtibatı kesildiği gibi televizyonun her eve girmesiyle birlikte bireyin toplumdan uzaklaşması daha kolay olmuştur (Yalçinkaya, 2021: 346).

Yukarıdaki alıntıda ifade edildiği gibi modernizm sonucu değişen mimari anlayışın toplumun yaşantısına etki ettiği bir ortamda büyüyen Tijen, dört duvar arasına hapsedilmiş ve toplumdan soyutlanmış bir bireydir.

Tijen, ailenin tek çocuğudur. Bunu öğrenenler arasında Tijen'e "Şanslısın derler, kim bilir üzerine ne kadar titreniyor ve sevilirdir." (Emir, 1980: 59) diyerek ona imrenenler çok olur. Fakat ailenin tek çocuğu olmasına rağmen Tijen'in anne-babasının evinde kendine ait bir odası hiçbir zaman olmaz. Kendisinin düzen verdiği, kendisinin dağıtıp toparlayabildiği bir odasının olmaması sonraki yaşantısında dağınık bir kişiliğinin oluşmasına neden olur:

İskemle üzerinde yığılmış bir sürü pılı pırtının altından sabahlığımyı çekip sırtıma geçiriyorum. Odam da tıpkı kendim gibi öylesine dağınık. Odam ruhumun belgeseli. Zaten hiçbir zaman doğru dürüst derli toplu olamadım. Oysa annem titizlik hastasıydı (Emir, 1980: 35).

Bu durum, sonraki yaşantısında onun mekân ile özdeşliğini etkilemiştir. Bundan dolayı anne babasının evini yabancı bir ev olarak tanıtır. "Bir yabancı evde keyfimce dinlenmek mümkün müydü?" (Emir, 1980: 62). Tijen dağınık kişiliğinin nedenini de bir paragraf sonra kendisi şöyle ifade eder:

Aslında nasıl olduğunu bilmiyorum. Tertibini kendi elimle yaptığım bir evim olmadı benim. Ne ana evi ne koca evi. İkisinde de söz ve sorumluluk sahibi değildim. Hep başkalarının düzenlerinde başkalarının çizgilerine oturtmaya zorladım kendimi. Bütün dağınıklığımyı belki buradan kaynaklanıyor. Dağınıklığımyı belki bir başkaldırı. Ne olduğumu anlamaya fırsat bulamadım. Yuva yapan kuş olamadım yani. Kurulmuş bir

yuvanın, kendi ölçüleri içinde aslında tam ve bütün bir yuvanın içine gelin geldim. Bir fazlalık gibi. Bir süs gibi (Emir, 1980: 35-36).

Ona göre dağınık olmasının altında annesinin ve kocasının evinde yaşadığı mekânla özdeşlik kurmasına izin verilmemesi yatar. Küçük yaşta kendisinden yaşça büyük birisiyle evlenip koca evine taşındığında da Tijen'in mekânla olan ilişkisi pek değişmez. Akademisyen olan kocasının rol çatışması yaşayıp Tijen'e bir öğrencisiymiş gibi davranması kocasının evini de kendisi için kapalı-dar ve labirentleşen bir mekân haline dönüştürür.

Tijen, sana kaç defa söyledim yatak odasındaki avizeyi kullanma diye. Çiğ ışığı sevmem ben. Rahatsız oluyorum.

Yatağında bile elinde kitabıyla kendisini dar bir ışık halkasının sınırları içine atmaktan hoşlanan kocamın karşısında bir öğrenci tutukluğu içinde yarı kızgın, yarı küskün savunuşlarda yakalıyorum kendimi (Emir, 1980: 72).

Kocasına, “Ben de karanlıktan, loşluktan hoşlanmıyorum. Sanki gölgeler içinde kayboluyormuşum gibi geliyor” (Emir, 1980: 73) deyince kocası: “Saçma! Herhâlde küçükken hep karanlık odada yatırdılar seni” (Emir, 1980: 72) suçlamasıyla karşılık verir. Böylece kocasının evi de Tijen için nefes alabileceği geniş bir mekâna dönüşmez.

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası*'nda “Her şeyi yapmak, her şeyi yeniden yapmak, her eşyaya ‘fazladan bir jest’ katmak, cılanın aynasına bir küçük ayna daha katmak; bunlar bize, evin içimizde büyüdüğünü duyumsatarak imgelemimizi genişleten iyi edimlerdir.” (Bachelard, 1996: 92) diyerek evin gündelik işleriyle uğraşmanın evi kişinin içinde büyüttüğünü ifade eder. Kayınvalidesinin evin düzeninde hizmetçisine verdiği yetkiyi Tijen'e vermemesi Tijen'in kocasının evine olan aidiyet bağının güçlenmesine engel olur.

Tencerelerini, tabaklarını kendi elimle yerleştirdiğim, türküler söyleyerek bulaşıkları kuruladığım bir mutfakım olmadı. Alafranga meraklısı kayınvalidemin titiz denetiminde evim emektar hizmetçisi her şeye benden çok fazla sahip ve hâkimdi. Sahip olma duygusu yabana atılır bir duygu değildir. İnsan, sorumluluklarıyla temellenir ve belirginleşir (Emir, 1980: 57).

Diğer taraftan başkışının karlı bir pazar günü hayat muhasebesi yaptığı bir sırada mekânla ilgili anımsadıkları, olgusal mekânın kişinin hayatı üzerinde ne kadar etkili olduğunu gösterir. Çünkü Tijen'in bilinçaltına yerleşen bu mekânsızlık duygusu onun hayatında önemli kopuşlara neden olmuştur. Bu bağlamda Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda ev dolayısıyla mekân hakkında şu cümlelere yer verir:

Ev insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir (Bachelard, 1996: 34-35).

İnsanın ilk evreni olan ev, kişinin sonraki yaşantısının da şekillenmesine önemli ölçüde etki eder. İnsanın yuvası olan ev, kişide aidiyet duygusu uyandırmadığında ise kişi psikolojik olarak dağılır. Dolayısıyla Tijen, yaşadığı evlere karşı bir aidiyet hissetmediği için dağınık bir ruh haleti içindedir.

2.1.5.2.2. Açık ve geniş mekânlar

Bir romanda mekânın açık-geniş veya kapalı-dar oluşunu mekânın fiziki özelliklerinden ziyade orda yaşayan kişinin mekânla kurduğu bağ belirler. Üstünde veya içinde yaşandığında kişiye huzur veren ve kişinin hatıralarında güzel bir yer edinen mekân açık ve geniş mekâna dönüşür. Ayrıca bu mekânlar insanın psikolojik anlamda kimseyle paylaşmadığı duygularını, sırlarını yansıttığı yerlerdir. Ramazan Korkmaz açık ve geniş mekânların birey üzerindeki etkisini şu şekilde ifade eder.

Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar. Mekândaki genişlik algısı da fenomenolojik anlamdaki bu akıştan kaynaklanır (Korkmaz, 2007: 411).

Bu bağlamda *Sancılı Bir Gün* romanında Tijen'in mutlu olduğu, huzur bulduğu kendini ifade ettiği yerler azdır. Tijen, evin tek çocuğu olmasına rağmen henüz minicik, sarı bukleli bir çocukken yatılı okulun mavi badanalı duvarlarına bırakılır. Yıllar sonra annesi bu durumu açıklarken “senin iyiliğin için” (Emir, 1980: 59) demişti. Hâlbuki bu özür cevabı Tijen'e göre annesinin bencilliğini örtbas etme gayretidir. Tijen'e göre annesinin onu yatılı okula bırakmasının nedeni çapkın babasıyla daha fazla meşgul olmak içindi. Buna rağmen yatılı okul, Tijen'in mutlu olduğu açık ve geniş bir mekândır. Zira Tijen, yatılı okulda aile içi sorunlardan uzak kaldığı için yaşamıyla ilgili kararları almaktan çekinmeyen sorumluluk sahibi ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir birey olarak yetişir.

Elbette yatılı okul benim için daha yararlı oldu. Küflü aile ilişkilerinden ne de olsa uzaktım. Ruhum özgürlük kıvılcımlarıyla tutuşuyordu. Bağımsız kişiliğimin temellerini atma fırsatı bulmuştum (Emir, 1980: 60).

Sancılı Bir Gün romanında açık ve geniş mekânlara bir başka örnek de Tijen'in anne ve babasının evde olmadığı bir zamanda Tijen'in evdeki sandık odasını dönüştürüp

“kendine ait bir oda” yapmasıyla ortaya çıkar. Tijen, bu odada sessiz sevinç çılgınlıkları atmış ve kendisine ait küçük bir dünya kurmuştu. Tijen, yatılı okuldan eve döndüğü bir zamanda anne-babasının evde olmadığını görür ve “Tijenciğim biz babanla hafta sonu gezisine çıkıyoruz. Ev sana teslim. Dolapta yemek var. Keyfince ye ve dinlen. Belki telefonla ararız. Sevgiyle öperim. Annen.” (Emir, 1980: 62) notuyla karşılaşır. Bunun üzerine Tijen, hemen işe koyulur ve evdeki sandık odasını kendisi için bir odaya dönüştürür.

Bir yerde kalıcılığın belirtilerini görmeğe, bir mekânla bütünleşmeye o an çok ihtiyacım vardı. Annemin zaman zaman dikişini diktiği, öteberisini koyduğu sandık odası gibi küçük bir odaya takılıp kalmıştı bakışlarım. Burayı kendim için döşeyebilirdim. Kendime ait eşyalar, resimler ve anılarla dolu bir ‘Oda’ yaratabilirdim (Emir, 1980: 62).

Tijen, hemen kolları sıvar ve sonunda kendisi için “şirin bir oda” yaratır.

İçimden sessiz sevinç çılgınlıkları atıyordum. Issızlık, yalnızlık ve yabancılık adım adım gerilemeğe başlamıştı. Evde tek başına kalmışlığım önemli değildi. Küçük bir dünya kurmuştum. Önemli olan buydu (Emir, 1980: 63).

Odayı kendi zevkine göre iyice döşeyip süsledikten sonra odasında içine çeke çeke ilk sigarasını da içmişti. Böylece odası ile duyguları arasında bağdaşım kuran Tijen, kısa süreli de olsa bir mekânda mutlu olabiliyordu.

İnsanın bir odası olması ne güzeldi; bütün sorunlarını toplayabiliyor, kendini rahatlıkla ortaya koyabiliyordu(...)(...) Akşamleyin annem telefon edip ‘nasılsın’ diye sorduğunda onun bile yadırgadığı bir sevinçle ‘çok iyiyim’ demiştim (Emir, 1980: 63).

Tijen’in bu mutlu hali uzun sürmemiş ve bir sonraki hafta özellikle odasının özlemi içinde eve koştuğunda bir sürprizle karşılaşmıştı. Odası boşaltılmıştı. İşte o zamandan beri Tijen’de mekânlardan kaçma isteği başlamıştı. “Bende zaman zaman (akşam olduğu gibi) mekânlardan kaçma isteği o zamanlarda mı başladı acaba? Sahip olamadığını ret. Belki en kolay yol. Ama kalıcı mı? Çözüm mü?” (Emir, 1980: 64).

Başkişi Tijen’in kendini iyi hissettiği ve kendini ifade edebildiği bir geniş mekân da gece kulüplerindeki pistlerdir.

Vahşi disko müziklerinde hareketle bütünleşmeye çalışarak, topuklarını acıtırmasına yere vurarak dans etmem, dansta direnmem boşuna değil. Bir çeşit savunma. Var olduğumu hissetmek. Hissettirmek... Kime? Hissetmek istemeyenlere belki (Emir, 1980: 51).

Tijen, kendisine çok güzel dans ediyorsun denildiğinde sevinir ama sevinmesinin asıl nedeni güzel dans etmesinden ziyade ayaklarının yere değmesidir. Terden sıırıslam olarak yerine geçtiğinde alkışlarla karşılaşır. Tijen biraz dinlendikten

sonra “Kaçmak ister gibi tekrar piste fırl(ar)” (Emir, 1980: 52) ve sonra tekrar “cılğınlar gibi” (Emir, 1980: 52) dans etmeye başlayarak onu “Hissetmek istemeyenlere...” (Emir, 1980: 51) var olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Tijen; yaşamış olduğu sosyal hayattaki iki yüzlüklerden, samimiyetsizlikten, ihanetlerden bıkmış bir vaziyette intiharı düşünmekteyken kaybolan kedisini son bir kez görebilmek için sabahtan beri çıkmadığı dairesinden apartman boşluğuna çıktığında ayağı kayıp yuvarlanır ve ayağını burkar. Düşerken çıkardığı cıgıllıkları duyup yardımına koşan yaşlı kadın komşusu onu evine götürür. Komşusunun evinde öz annesinin şefkatinden daha fazlasını bulan Tijen için kendi evinin planıyla bire bir aynı olan bu apartman dairesi geniş bir mekâna dönüşür.

Etrafıma bakıyorum. Basit ama zevkli döşenmiş şirin bir evdeyim. Planı benim daireminkiyle aynı ama benim evimden sevimli ve sıcak. Aydınlık da. Pencereler boydan boya tül kaplı olduğu için karın çıplak ve ürkütücü varlığı hissedilmiyor burada. Koltukların ve başköşedeki somyanın renk renk çiçekli örtüleri unutulmuş baharın müjdelerini aksettiriyor. Sanki sevinçler ve umutlar salonun ortasına yayılan ve kırmızıları ağır basan kilimin motifleri arasına saklanmış gibi öylesine yakın (Emir, 1980: 122-123).

Mekânın ferahlamasıyla Tijen’in hayata bakış açısı değişmeye başlar, pozitif düşünmeye başlayınca mutlu bir yaşamın kendisini beklediğine olan inancı artar ve intihar etmekten vazgeçer.

Sonuç olarak *Sancılı Bir Gün* anne-baba şefkati yaşamamış ve evlendiğinde de işleri yolunda gitmemiş kendini yalnız hisseden kaygılı bir kadının hayat muhasebesini ve dünyayı anlamlandırma sürecini irdeler. Romanda başkışı Tijen çok az mekânla özdeşlik kurmuştur. Kısa süreli yaşadığı mekân özdeşliğinde ferahlamış ve güzel anılar biriktirmiştir. Romanın büyük bir kısmında mekânsızlık Tijen’in etrafını çepeçevre sarmış ve mekânlar ona adeta bir zindan gibi görünmüştür. Romanda mekânın kişi üzerinde etkisi çok net bir şekilde Tijen’in dağınıklığı ile ortaya çıkmaktadır. Kendi ifadesiyle tertibini kendi eliyle yaptığı bir evi olmadığı için dağınıktır. Adından da anlaşılacağı üzere *Sancılı Bir Gün* romanı psikolojik çatışmaların bunalımların, sancıların yaşandığı bir kitap olduğundan bu romanda genellikle kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar tercih edilmiştir.

2.1.6. Şahıs kadrosu

2.1.6.1. Başkişi

Romandaki sosyal hayatta W. J. Harvey'in ifadesiyle "bazı karakterler bütün boyutlarıyla aydınlatıldıkları halde ötekiler gölgede kalabilirler, bir başkaları da bilinç alanımıza girip çıkarlar" (Stevick, 2021: 179). Başkişiler yukarıda sayılan gruplardan "iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterler" kapsamına girerler. Bir başka ifadeyle bu kişiler "dinamik anlatımı oyun kurucu(su)" (Bourneur-Real, 1989: 153) olarak okuyucuda "inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yarat(an)" (Stevick, 2021: 179) kişilerdir.

Sancılı Bir Gün romanın başkişisi Tijen, gençliğinde çok güzel olan ve Greta Garbo'yu kimilerine göre Paris'in Helen'ini anımsatan bir kadındır. Tijen; dur, otur bilmeyen, kuşkululu, tedirgin, protest yapılı, dağınık ve tahammülsüz bir kişiliğe sahiptir. "Bunlar, daha canlı olmasa da daha karmaşık bir şekilde hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir" (Stevick, 2021: 179). Romanın anlatıldığı zaman dilimi içerisinde otuzlu yaşlarında olan başkişi, olayları zamanda geriye dönerek anlattığı için onun çocukluk ve gençlik yıllarındaki durumunu da tanıma fırsatı buluruz.

Bu cadı da kim?

Kendimi bir yerlerde bıraktığımda kimilerine Greta Garbo'yu kimilerine Paris'in Helen'ini hatırlatan klasik bir güzelliğim! Oysa şimdi... (Emir, 1980: 37).

Tijen, çocukluğunu anne-babasının sağlıksız ilişkisi yüzünden neredeyse aile sevgisinden mahrum bir şekilde yalnızlık içinde yatılı okulda geçirir. Haliyle Tijen'in baskı altında geçen çocukluk dönemi Tijen'in karakterini ve sonraki yaşam tarzını olumsuz etkiler.

Hayat baştanbaşa mücadele. Yaşamak güçlü insanların harcı. Çocuğumun iki ayağı üzerinde durabilmesini istedim. Kendi kendine yetebilmesini. Yatılı okulu bu yüzden tercih ettim. Ne kadar erken başlarsa o kadar yararlıydı bence. Hem benim de yaramaz, çapkın bir kocam var. Onunla daha fazla meşgul olmam gerekiyordu... (Emir, 1980: 60).

Başkişi, yaşadığı bunca olumsuz şeye rağmen gezmeyi seven lüks yerlerde bulunmaktan keyif alan kısaca dolu dolu yaşamayı seven bir kişiliğe sahiptir.

Danslı toplantılarda çay ve kokteyllerde güzel yüzümü pahalı makyaj malzemeleriyle daha da güzelleştirme savaşı verdi. Yazın kotralarda gezdim, son model arabalarda savruldu. On dördüncü Lui stili koltuklarda pahalı İskoç viskileri yudumladım. Lüks

otellerin roof'larında mum ışığında akşam yemekleri yedim. Büyülü sahne ışıkları altında göz alıcı elbiseler giyip kraliçelerin yüreğiyle seslendim (Emir, 1980: 25).

Kolej yıllarında tiyatroya merak saran ve tiyatro aracılığıyla kendini ifade etmeye çalışan Tijen, ailesinin ve bilhassa kocasının zoruyla mutlu olduğu bu mesleği de bırakmak zorunda kalır.

İlk günler, mukavele yapar gibi evlilik anlaşması yapmağa oturduğumuzda belki aradaki yaş farkının doğurabileceğini sandığım hoşgörüsüne sığınarak şımarık çocuklar gibi “No’lur, hiç değilse geçici roller alayım” diye yalvarmışım. Gözlerindeki belli belirsiz okşama ifadesi kayboluvermişti birden : “Bu gündelik yaşama hevesin hoşuma gitmiyor. Kolej meraklarıyla evlilik bağdaşmaz” diye azarlamıştı: “Ayakları üzerinde durmasını bile beceremeyen bu züppe, bu amatör kolej topluluğunu ciddiye alman şaşılacak şey! Tutucu değilim ama tutarsızlıklara tahammülüm yok! (Emir, 1980: 55).

Bağımsız bir kişiliğe sahip olmak ve kendini gerçekleştirmek isteyen Tijen için bilhassa evlendikten sonra zor bir süreç başlar. Tijen, roman boyunca değişik yerlerde içinde bulunduğu “sancılı güne” birdenbire gelmediğini olayların aşama aşama gerçekleştiğini anlatır.

Dedim ya; bu tatil sabahı tedirginliğe pat diye birdenbire gelmedim. Ayrılığın bu altıncı ay bitiminde bir de... (Emir, 1980: 32).

Evet, evet; bu sancılı güne birdenbire gelinmedi. O bunaltıcı kibarlıkların titizlikle uygulandığı göz alıcı aynalı büfesinden kalkıp da bu ayrılığın, bu ölçsüzlük ve dağınıklığın içine birdenbire düşmedim! (Emir, 1980: 36).

Ben, bu noktaya birdenbire gelmedim (Emir, 1980: 51).

Birdenbire böyle sancılara düşmedim (Emir, 1980: 51).

Tijen, kocasını çok iyi tanıma fırsatı olmadan evlenir ve hiçbir ortak özellikleri olmadığı için de zaman içinde kocasıyla sorunlar yaşamaya başlar. Aynı coğrafyanın insanı olmalarına rağmen hiçbir ortak özellikleri yoktur. Aralarında yapay bir ilişki vardır. Tartışmalar ve suskunluklar sonunda büyük pişmanlıklar yaşanır, Tijen’in çocuk sahibi olamayışı ise sorunları doruğa ulaştırır ve sonunda Tijen evden ayrılır.

Doğduğumuzdan beri aynı coğrafyada yaşamışız, aynı havada soluk almışız ama sanki o, bu coğrafyanın insanı değil. Aslında onu hiçbir coğrafya içine yerleştiremem; elle tutulmayan, üstüne basılmayan, gözle görülmeyen bir coğrafyanın insanı gibi (Emir, 1980: 28).

Kocasından ayrı kaldığı altı ay içerisinde anne-babasının dişlerinden tırnaklarından arttırarak bin bir güçlkle satın aldıkları apartman dairesine yerleşir. Bu arada arkadaşlarıyla zaman geçirir, gece kulüplerine eğlenmeye gider fakat mutlu olmaz. Karlı bir pazar sabahı yatağından uyanmak istemez uzun süre yatakta kalır ve

hayatının bir muhasebesini yapar. Hayatındaki samimiyetsizlikleri ve yapay ilişkileri düşünür tam da bu esnada kocasından bir mektup alır. Mektupta kocası ona boşanma davası açacağını söyler. Mektup, Tijen için büyük bir yıkım olur. Çünkü hayatta en korktuğu şey başına gelmiştir: istenmeyen kadın olmak. “İşte, hayatta en korktuğum pozisyon! İstenmeyen kadın!..” (Emir, 1980: 43).

Gizli bir umutla kocasının kendisini aramasını bekleyen Tijen, boşanma içerikli mektubu alınca tam bir çaresizlik duygusuna kapılır. Bu çaresizlik duygusundan kurtulmak ve birilerine içini dökmek için sırasıyla anne, babasını ve sonra da arkadaşları Ayla ve Kenan’ı arar. Fakat hiç birisinden beklediği ilgiyi bulamaz ve psikolojisi iyice bozulur. Hatta intihar ederek çevresinden intikam almayı bile düşünür.

Banyo küvetinde kuruntularından temizlenmeğe çalışan bu huzursuz kadın da kim? Ölümü sayıklayan? Ölümle intikam almayı düşleyen? Geçmişin muhasebesinden hep zarar çıkarmağa düşkün bu hesap fikrinden yoksun kişi? (Emir, 1980: 86).

Tijen için çağın modaları ve çağın çarpık değer kaygıları önemini yitirir. Evrensel insan tecrübesinin ruh derinliklerini deneyimlemeye çalışan yarı aydın bir tip olan Tijen, bu telefonları ederken yaşadığı çağın yozlaşmış ilişkilerini, samimiyetsizliklerini, modern yaşam adı altında insanların birbirini aldatmasına şahit olur. Örneğin arkadaşı Ayla aracılığıyla tanıştığı Suha Bey, Tijen’i telefonla arar ve çay içmeye davet eder. Tijen hiç hoşlanmadığı bu adama bir bahane söylemek için kendisinin evli olduğunu hatırlatınca Süha Bey ona şöyle bir karşılık verir.

— Ben evli bir kadının Suha Bey, deyiveriyorum.

“A” diyor karşımdaki ince ses, sonra yarı kınayan, yarı alay eden bir sesle devam ediyor:

— Ben de evli bir erkeğim Tijen Hanım diyor, ne çıkar bundan? Doğrusu pek anlayamadım (Emir, 1980: 45).

Sonrasında Suha Bey, romanın temel izleklerinden birini oluşturan kültürel yozlaşmayı da örneklendiren şu cümleyi kurar. “Hem sonra bunlar günümüzde olağan haller. Ayla Hanım sizinle ilgili her şeyi anlattı bana... Yalnızlıktan bunalıyorsunuz. Bir dosta ihtiyacınız var sizin” (Emir, 1980: 45).

Tijen’in kendi hayatının muhasebesini yaptığı gün içerisinde aradığı kişilerle yaptığı telefon görüşmeleri ve bu telefon görüşmeleri sonucu geriye dönüşlerle geçmişte yaşadığı olayları hatırlaması bize başkisi hakkında detaylı bilgiler verir. “Başkisinin öyküsü, kendini arayışın fiziksel ve tinsel boyutuyla metin düzeyinde ifadesidir” (Eliuz, 2009: 75). Ayla’yla yaptığı telefon görüşmesinde Tijen’in yaşadığı bir olay sonucunda

hiçbir zaman çocuğu olmayacağını öğreniriz. Tijen’e göre eğer bir çocukları olsaydı belki de evliliklerinin gidişatı farklı olabilirdi. “Eğer çocuğum olsaydı bu havadaki dünyayı yere indirecekti. Kocamı o etiyile kemiğiyle kaybolmuş insanlardan, hava boşluğuna dayanan çevrelerden çekip alacaktı (Emir, 1980: 97). Küçüklüğünden beri sayısız oyuncak bebekleriyle kendini “analığa” hazırlayan Tijen için sonun başlangıcı doktorun ona “bir daha hiç çocuğunuz olmayacak.” (Emir, 1980: 95) cümlesi olur. Tijen’e göre “Belki her şey bu cümleyle başlamıştı” (Emir, 1980: 95). Tijen gazeteleri rastgele karıştırırken “1978 yılının tüp bebek yılı ilan edilmiş.” (Emir, 1980: 104) olduğunu öğrenir. Fakat Tijen anne olmayı çok istemesine rağmen tuhaf bir şekilde tüp bebek uygulamasını düşünmez.

Tanrım!

Kaos büyüyecek!

Vücut dışında döllen yumurtalar ve “Yabancı”larla bir başka türlü serüven çıkırı açacak ana rahimleri. Ana rahimlerine de el uzatıldı demek (Emir, 1980: 104-105).

Yalnızlıktan, yozlaşmadan, samimiyetsizliklerden, yalandan bıkan ve bunların altında ezilen Tijen’in yaşamı, tam intiharla sonuçlanacakken küçük bir kaza geçirir. Kedisini son bir kez görmek için apartmanda onu aramaya çıkarken ayağı kayar ve merdivenlerden yuvarlanarak ayağını burkar. Tatlı dilli, yapmacıksız, tombulca yaşlı bir kadın onun yardımına koşar ve onu şirin bir eve götürür. İşte bu şirin evde daha önce hiç tanımadığı bu yaşlı kadının ona gösterdiği karşılıksız şefkat sonucu intihar etmekten vazgeçer.

Bu da ne demek Tanrım!

Bu kadın da kim?

Bu ayrı dünya; bu güneşli gökyüzü, bu ak bulutlar, bu rahatlatıcı meltem? Bu insana koşan ayaklar, sarılan eller? (Emir, 1980: 126).

Başkişi Tijen’in gelişimi; çocukluğunda anne-baba şefkati görmemesi ve çocukluk dönemini istediği gibi geçirememesi evlendiğinde de kocasının onu anlamaması sonucu olumsuz şekillenir ve zamanla bir travmaya dönüşür. Bu bağlamda düşünüldüğünde Tijen, Carl Gustav Jung’un “psikolojik tipler” tasnifinin “içedönük tip” sınıfına dâhil edilebilir. Çünkü Tijen yaşadığı olaylar sonucunda çok yoğun bir iç muhasebe yapar. Jung’a göre bu mücadelenin sonucu “aşırı duyarlılık, öte yandan tükenme ve kronik yorgunluğa yatkınlık olan bir hastalıktır” (Jung, 2019: 397). Ayrıca Tijen, hayatın gel-gitlerine gösterdiği reaksiyonların sonucunda kendisini yalnızlığa ve mutsuzluğa mahkûm eder. Tijen, “Problemlerini son haddine kadar düşündüğü için

içinden çıkılmaz hâle getirir, tereddütlerine ve vesveselerine sürekli sıkışıp kalır” (Jung, 2019: 402). Öte taraftan Kendisine yapılan haksızlıklara itiraz ve isyan etmez bunun yerine çareyi kaçışta arar. Bu da karakteri fildişi kulesine çekerek topluma olan yabancılaşmasını hızlandırır.

2.1.6.2. Norm karakterler

Edebî türlerdeki sosyal hayatta yer alan norm karakterlerin görevlerinden biri de W. J. Harvey’in *Romanda Sosyal Ortam* makalesinde söylediği gibi “başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası olabilir” (Stevick, 2021: 186). *Sancılı Bir Gün* romanında Tijen’in annesi Handan Hanım, Tijen’in romanda ismi geçmeyen babası, Ayla, Süheyle Hanım’ın hizmetçisi ve Tijen’in yaşlı kadın komşusu “Başkişinin değerler dünyasını kurmasına ve kendini gerçekleştirmesine yardımcı” (Doğan, 2020: 528) olur. Tijen’in bilmediğimiz yanlarını görmemizi sağlayan ve kişiliğinin oluşmasında katkısı olan bu beş karakter farklı yönleriyle Tijen’in eksikliklerini/ kusurlarını tamamlar. Zira norm karakterler başkişiyi daha iyi tanımamızı sağlayan birer casus gibidirler. Bir başka ifadeyle “Norm karakterler, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna” (Stevick, 2021: 186) görevi görürler. Nitekim romanın ana kurgusunu oluşturan telefon görüşmelerindeki Tijen’in anne-babası ve arkadaşlarıyla olan diyalogları Tijen hakkında okuyucuya önemli bilgiler verir.

Handan Hanım (Tijen’in Annesi)

Fiziksel özellikleri hakkında pek bilgi verilmeyen Handan Hanım’ın kişisel özellikleri Tijen’in bakış açısıyla şöyledir; titiz, idareli (tutumlu) sitemkâr, kendi havasında ve bencil birisidir. Kocasının sadakatine güvenmediğinden onu elinde tutabilmek için kızını yatılı okula bırakacak kadar takıntılı bir kadındır. Handan Hanım için kocasının onun yanında olması, onurunun az olmasından daha önemli bir şeydir. Handan Hanım’ın “Şunu unutma; tafralı karının kapısında yalnızlık bekler. Ben kocasız yapamam kızım; yalnızlık bana göre değil. Biraz onurum az olsun da kocam yanımda olsun!” (Emir, 1980: 58) sözleri bu düşünceyi destekler mahiyettedir.

Handan Hanım, Tijen çocukken ona doğru dürüst annelik yapmamıştır. Tijen’in dışarıya çıkmasına izin vermediği gibi ona hususi bir oda da vermez. Bütün bunlar Tijen’in sonraki yaşantısında karakterinin şekillenmesinde olumsuz etki eder. Tijen, kocasından aldığı boşanma içerikli mektup sonrasında derdini paylaşmak için Handan

Hanımı arar. Ama Handan Hanım ona teselli vermek yerine gereksiz birçok söz söyler. Tijen'in gözünden annesi Handan şöyledir:

Bugün yol kavşaklarında kendi havasında olmayan bir anneye ihtiyacım var; dizinde ağlayabileceğim, şu satırları bana yazan adamı şikâyet edebileceğim. Temizlik diye tutturmayan, sitemlerle haşır neşir olmayan, ille koca peşinde koşmayan... (Emir, 1980: 60).

Kocasını tapulu malı gibi gören ve bunun için bir ömür boyu hafiyelik yapan üstelik kızına “kocaya sahip çıkma” konusunda nasihatler veren Handan Hanım, altmışından sonra kocası tarafından aldatılır ve Tijen'in ifadesiyle yalnızlık çukuruna yuvarlanır. Tijen babasıyla yaptığı telefon konuşmasında babasının annesini yani Handan Hanım'ı aldattığını öğrenir.

- Eskisi gibi değilim Tijen. Bu sefer aldırıyorum. Bambaşka bir ses. Alışkın olmadığım, alaydan, sitemden arınmış
- Hayırdır inşallah!
- Ne demek bu baba?
- Birini seviyorum (Emir, 1980: 76).

Tijen'in annesi bu anlamda ironik bir karakterdir. Ömrü boyunca aldatılmamak için çabalamasına rağmen aldatılma kaderinden kurtulamaması ironik bir durumu da beraberinde getirir. Ve yazar tarafından okuyucuya bir kurban olarak sunulur. Klişe anne tiplemesinden sıyrılamadığı için maksadının aksiyle cezalandırılır.

Tijen'in Babası

Altmış yaşını geçkin, nihilist, her şeyi saçmalığa, hiçliğe indirgeyen, ciddiyeti sevmeyen yakışıklı ve çapkın birisidir. Amatör bir ressamdır. Hayatında karısı dahi hiçbir kadını ciddiye almayan birisiyken altmışından sonra değiştiğini ve âşık olduğunu söyler. Karısına yalan söylemeyi alışkanlık haline getiren ve bundan dolayı en ufak bir vicdan azabı duymayan umursamaz bir kişiliğe sahiptir.

Tijen, babasının nihilist kişiliğinden medet umarak onu arar. Yaşadığı travmayı biraz hafifletecek ve kendisine “koca koca ‘Boşverler’ çeke(rek)” (Emir, 1980: 65) teselli etmesini beklediği babası bunu yapmaz ve birisine âşık olduğunu söyler. Böylece Tijen, kendi derdi yetmiyormuş gibi aldatılmış annesinin derdini de yüklenir. Tijen'in babası yaşamış olduğu değişimi şu şekilde ifade eder.

Sevin kızım sevin, sevin. Benim adıma sevin. On sekiz yaş cevherini altmışında bulan bu ihtiyar ve zavallı baban için sevin!.. İlk kez uçsuz bucaksız çöllerin yakıcılığından uzaklaşıyorum. İlk kez hiçlik bataklığından sıyrılıyorum. O tutunmak zorunda olduğum

cılız daldan...Şimdiye kadar farkında olmadan acı çekmişim meğer!. İlk kez yaşadığımı hissediyorum kızım. İnan! (Emir, 1980: 68).

Bununla birlikte Tijen'in babası sadece kendi şahsının mutluluğunu önceleyen, kızı ve eşinin durumunu önemsemeyen gamsız birisidir. O, böyle mutlu iken annesinin ne olacağını soran Tijen'e şöyle cevap verir.

— Peki, annem ne olacak?

— Hiiiç... Her zaman olduğu gibi kendi şüphe ve mülkiyet cehenneminde yaşamağa devam edecek (Emir, 1980: 69).

Öte taraftan “Norm karakterler, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkışısının kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir” (Stevick, 2021: 186). Tijen'in babasının annesini aldatması Tijen'in hayatında güven duygusu eksikliğine yol açar.

İnsana güven veriyordu. Hayatımda en büyük eksikliğin güven duygusu olduğunu onu tanıyınca anlamıştım. Babamın tersine onda her şey bir değer ve izah tarzı buluyordu. Daha ilk buluşmamızda kendi kendime işte, evlenebileceğim adam! Demiştım (Emir, 1980: 87).

Tijen'in evlenirken kocası Orhan'da aradığı özelliklerden bir tanesinin güven oluşu bunun kanıtı olarak gösterilebilir.

Ayla

Tijen'in dostudur. Gözü pek bir kızdır. Evli ve bir çocuk annesidir. Tijen'in dertlerini dinleyen, onu merak eden ve sosyal ortamlara sokan birisidir. Ayla da Tijen gibi tiyatro tutkusu olan birisidir. Aslında Ayla, Tijen'in tam anlamıyla istediği bir arkadaş tipi değildir. Çünkü Ayla diline hâkim olamayan kendisine verilen sırrı rahatlıkla başka birisiyle paylaşabilecek birisidir. Tijen, Ayla'nın olumsuz taraflarını bildiği halde ona katlanmaktadır.

Biraz önce Ayla'ya telefon açtığımda bunları mı anlatacaktım? Ayla öyle dostluk kurallarını ölçüp biçecek ince ince düşünüp tartacak insanlardan değildir ki. Arkadaşlığı rastgeledir. Bunu bildiğim halde... (Emri, 1980: 98).

Öte taraftan Ayla, Tijen'in aksine Suha Bey'i çok beğenir. Paraya çok düşkün bir olduğu için Tijen'in Suha Bey'e tahammül etmesini ister. Ayla da Suha Bey gibi evli insanların birbirini aldatmasını başka bir erkek veya kadınla çıkmasını, yasak aşk yaşamasını normal görüp çağdaş olmanın bir gereği olarak görür. Tijen'in Ayla'ya Suha Bey'in evli barklı bir adam olduğunu hatırlatması üzerine Ayla şu cevabı verir.

— Aman şekerim, düşündüğün şeye bak! Bu demode düşünce tarzını senin gibi modern bir kadına (çağdaş demek istedi belki) yakıştıramadım doğrusu. Ne olur evliyse? Sen de evlisin. Söz gelişi yani. Hemen alıp oturma ya? Maksat bir arada eğlenmek, hoş vakit geçirmek değil mi?.. Doğrusu çok jön bir adam, ben çok beğeniyorum. Kibar, centilmen, kadına nasıl davranılacağını biliyor (Emir, 1980: 92).

Böylece Ayla, savunduğu dünya görüşü ve düşünce tarzı bakımından norm karakterlerin “tezat yaratmak” (Korkmaz, 1996: 298) görevini üstlenerek Tijen’in düşünce tarzını ortaya çıkarması bakımından romanda önemli bir işlev görür.

Süheyla Hanım’ın hizmetçisi

Süheyla Hanım’ın Hizmetçisi, fiziksel özelliklerinden çok kişisel özellikleri ile bu romanda yer alır. O, Tijen’in gözünde atasözlerinin “dişi kuşu”dur. Süheyla Hanım’ın hizmetçisinin Tijen’in hayalinde ön plana çıkan iki özelliği vardır: çalışkanlık ve temizlik.

Süheyla Hanım’ın hizmetçisi havanın kapalılığına aldırış etmeden balkona çıkmış büyük bir gayretkeşlik içinde halı silkeliyor. Hiç boş durmaz bu kadın. Başkalarının işini ne kadar canla başla yapar. Hareketle iç içe. Onu hayata sıkı sıkı bağlayan bir şeyi var eminim. Belki mutlu bir yuva, belki dizi dizi çocuklar... (Emir, 1980: 14).

Hayalimde temizlikle böylesine özdeşleşmiştir bu kadın. Buram buram bir yaşama azmi içindedir (Emir, 1980: 14).

Süheyla Hanım’ın Hizmetçisinin işe yararlığı ve samimi bir aileye sahip olması Tijen’in yalnızlığını ve samimi bir aileden yoksun oluşunu daha da belirginleştirir.

Kocası balıkçıdır veya şoför. Akşamları elinde balığı ve rakısıyla gelir. Dipleri bile pırıl pırıl parlayan alüminyum tencerelerin asıldığı mutfağında ağızda bir orta Anadolu türküsüyle nar gibi balıklar kızartır bizim dişi kuş. Kocasının duvardan bağlamasını indirip de kendisine eşlik etmesini bekler. Bu, onların birbirlerine günlük hal hatır sormalarıdır, yürek boşaltmalarıdır (Emir, 1980: 14).

Edebiyatta karşıt anlamı çağrıştıracak mefhumların kullanılması dikkat çekmesi bakımından tercih edilen bir yöntemdir. Tijen, “Gözlerimi kapatıp bu tabloyu daha berrak olarak düşünmeğe çalışıyorum. O gönülden kaynaşmayı, o yapmacıksız uyumu...” (Emir, 1980: 15) diyerek aslında kendi yalnızlığını ve kocasının yapmacık aile ilişkilerini gün yüzüne çıkarır.

Tijen’in yaşlı kadın komşusu

Tijen, yaptığı dört telefon konuşması da hayal kırıklığıyla sonuçlanınca intiharı iyiden iyiye düşünmeye başlar. Ancak son bir kez kedisi Pamuk’u görmek için apartmanda onu aramaya çıkar. Bu esnada ayağı kayar ve merdivenlerden ta aşağı

taşığa kadar yuvarlanır. Acıyla haykırınca apartman dairelerinden birisinin kapısı açılır ve Tijen'in deyimiyle tombulca, yaşlı bir kadın onun yardımına koşar ve onu evine götürür.

Sancılı Bir Gün romanında Tijen'in yaşlı kadın komşusu hakkında pek bilgi verilmez. Bu yüzden onu net olarak bir kategoriye koymak zordur. Bu anlamda yuvarlak karakter izlenimi verir. Ancak, romanın sonucuna etki etmesi ve okuyucunun zihninde belirli özellikleriyle bir imaj bırakması onu norm karakter olarak adlandırmamıza neden olur. Tijen'in bu yaşlı kadın komşusu; tatlı dilli, üstelik yürekten acıması bol, hareketleri içten ve yapmacıksız birisidir. Zeytin renkli gözlerinde ıslıl ıslıl bir gülümseme olan bu kadın, Tijen'e kendi annesinden bir ömür boyu görmediği şefkati gösterir. Tijen'in ayağını kendi yöntemleriyle tedavi eder ve ona sıcak bir çorba yapar. Tijen hayatında daha önce böyle bir insanla karşılaşmadığı için yapılan bu iyilikler karşısında şok olur.

Bu da ne demek Tanrım!

Bu kadın da kim?

Bu ayrı dünya; bu güneşli gökyüzü, bu ak bulutlar, bu rahatlatıcı meltem? Bu insana koşan ayaklar, sarılan eller (Emir, 1980: 126).

Tijen bu tonton ihtiyarcığa öyle ısınır ki sabahtan beri yaptığı dört telefon görüşmesinde bir türlü dökemediği içini ona döker. Yaşlı kadın, onu ağlayarak dinler ve Tijen'e umut verir. Yarının sürprizle dolu olduğunu ve ümidini kesmemesi gerektiğini örneklerle ona anlatır.

Konuşmasının üzerimdeki etkisini kollar gibi susuyor bir süre. İnce, biçimli dudaklarında Mona Lisa'ninkini andıran hoşgörölü (kim bilir belki de bağışlayıcı) bir gülümseme. Üstelik öylesine yatıştırıcı huzur verici (Emir, 1980: 127).

Tijen, yaşlı kadından gördüğü şefkat sonucu "Bir gün ertelemekten ne çıkar?" (Emir, 1980: 129) diyerek intihar etmekten vazgeçer. Zira sohbet esnasında Tijen'in kurduğu "Yarın kedimi de bulurum belki" (Emir, 1980: 129) cümlesi Tijen'in yarınları konuşan hatta yarınları olan birine dönüştüğünü gösterir.

2.1.6.3. Kart karakterler

Roman türünün sosyal ortamındaki beşeri ilişkiler ağında kart-karakterler "tek bir özelliğin sembolüdürler" (Stevick, 2021: 181). Ayrıca ; "Kart-karakterler tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırırlar" (Stevick, 2021: 185). *Sancılı Bir Gün* romanında başkışı

Tijen'in yaşamını tek boyutlu olarak kuşatan, anlatı boyunca değişmeyen ve Tijen'in hayatına olumsuz yönde etkileri görülen kocası Orhan, Tijen'in kaynanası ve Suha Bey kart karakter özelliği gösterirler.

Orhan

Romanda başkışı Tijen'in yaşamına yön veren, onun karşıt özelliklerini ortaya çıkaran kocası Orhan, kart karakterdir. Evli kaldığı sürece Tijen'e psikolojik baskı uygulayarak Tijen'in hayatına olumsuz yönde etki eder. Romanda belirtilen fiziksel özelliklerine göre Orhan; küçük sakallı, kara gözlü, kalın camlı gözlükleri olan yargıç gösterişli bir gövdeye sahip birisidir. Tijen'le aralarındaki yaş farkı, ilişkilerini karı-koca ilişkisinden ziyade öğrenci öğretmen ilişkisine dönüştürür. Tijen ile Orhan bir oyunun galasında tanışır. Bu ilk karşılaşmada Orhan, Tijen'de "Küçük sakalı, kalın camlı gözlükleriyle aydın ve ağırbaşlı bir kişi (...)" (Emir, 1980: 87) izlenimi bırakır.

Akademisyen kimliği de olan Orhan, bilgili ve kültürlü biridir. Roman boyunca düz bir çizgide ilerler. Tijen, ne kadar dağınık bir kişiliğe sahipse "Uykusunu yeterince alamamışların sersemliği içinde terliklerini arayıp bulmam bir hayli sürüyor. Terlikleri her zaman belli bir yerde bulunan kocamın tertipliliğini hatırlamak elde mi şimdi? O, hiçbir zaman terliklerini arayan bir insan olmadı." (Emir, 1980: 37) Orhan, o kadar tertipli birisidir.

Başkışı Tijen'in bakış açısıyla Orhan; tertipli, mağrur, dalgın, düşünceli birisidir ve içinde yaşadığı anın dışında her türlü tasayla yüklü bir kafaya sahiptir. Çevresi; genellikle yazar, çevirmen, öğretim üyesi ve ressamlardan oluşur. Bu elit çevreyle Türkiye'nin durumu, az gelişmişliğinin nedenleri gibi politik konuları tartışan entelektüel birisidir. Muhitinde tanınır, sayılır, sözü dinlenir ve "Hepsi 'Abi' derler" (Emir, 1980: 16) ona. Tijen'in gözünden bu durum okuyucuya, "Herkeste kendini ona gösterme telaşı. O, sanki tek seçici, yol gösterici, doğruyu ve gerçeği bilen veya son hükmü veren yargıçtır." (Emir, 1980: 16-17) şeklinde aktarılır.

Çevresine güven veren Orhan, yapılan bu tartışmalarda herkesi teker teker dikkatli bir şekilde dinler. Sonra, ağır ve kelimeleri tane tane söyleyerek fikrini şu şekilde ifade eder. "İdeolojilerin dünyanın hızlı gelişmesi karşısında eski önlemlerini yitirdiğini tekrarlar. Türkiye'nin toplumsal yapısını dikkate alarak yeni ideoloji anlayışıyla üçüncü blok ülkeler arasında yer almasını savunur" (Emir, 1980: 17). Orhan, çocukluğunu dahi metotla yaşamış ve bundan dolayı gülerken bile ölçülü gülmesi

gerektiği öğretilmiş birisidir. Bir gün karısı Tijen, Orhan'ın abartılı ağırbaşlılığı karşısında şaşırır ve ona, hiç çocukluk yaşayıp yaşamadığını sorar. Bunun üzerine Orhan, şu cevabı verir. “Ben de çocuk oldum elbette. Yalnız başıboş değil de metotla yetişen bir çocuktum. Çocukluk, sorumluluktan ve hayattan soyutlanmış bir olay değildir (Emir,1980: 110).

Öte taraftan Orhan, yaşadığı şehri, İstanbul'u, beğenmez. Avrupa'da gördüğü şehirlerle İstanbul'u kıyaslar ve İstanbul'u acımasızca eleştirir.

Yemek sonraları kocam papyon kravatlı, derli toplu haliyle purosunu yakar, elleri cebinde bir süre manzarayı seyrederek. Canı sıkındır. “Göçebe bir toplum olduğumuz yerleşme tarzımızdan belli” der. “Bak şu dağınık manzaraya, şu plansız, laubali, öbek öbek yerleşmeye. Plan denilen şeyden yoksunuz. İşte Batıda bu yok” (Emir, 1980: 27).

Orhan; giyim kuşamı, düşünme biçimi ve Batı karşısındaki aşağılık kompleksiyle Tanzimat romanlarındaki Batı hayranı züppe tipleri andırır. Zihni yaşadığı coğrafyadan çok uzaklardadır.

Kocamın gönlündeki ve zihnindeki şehir değildir bu. Dilini damağına yapıştırarak “cık cık” çeker. Görmüş olduğu Avrupa şehirlerinin üstünlüklerini bir bir sıraladıktan sonra bir öğretim üyesi tavrı içinde döner dolaşır son sözünü söyler : “Bizimki bin kocadan arta kalan kadın. Doğru söylemiş Fikret... Köhne Bizans! (Emir, 1980: 27).

Tijen'in bir başka yerde Orhan'ın annesi için yani kaynanası hakkında söyledikleri de Orhan ve annesinin Batı hayranı ve taklitçisi olduklarını bize gösterir.

Aklına estiğinde evde küçük çapta kokteyl partileri düzenleyen kayınvalidemin Bette Davis makyajıyla modern giysileri uzlaştırma çabası sonucu ortaya çıkan züppeliğiyle genç kız havaları içinde misafirlerin arasında dolanışı yine aklıma geliyor. O yapmacık tavırları, “Monşerli”, “Şeri”li, “Cicim”li yapmacık konuşmaları... Kırıtmaları, göz süzüşleri. Bayağının bayağısı! İğrenç! Sahtekârlık! Ama nereye kadar? (Emir, 1980: 50-51).

Kart karakter Orhan, her ne kadar entelektüel ve hümanist bir öğretim görevlisi gibi görünse de onun Tijen'le olan ilişkilerinden ve Tijen'e davranma biçiminden aslında böyle olmadığı ortaya çıkmaktadır. Orhan, Tijen'in evlenmeden önce çok severek icra ettiği tiyatro oyunculuğunu psikolojik baskı uygulayarak ona bıraktırır. Çevresinin bundan dolayı onu eleştirmesine verdiği cevap yine Tijen'i yaralayacak cinstendir.

Karının sanatını engellemek sana yakışmıyor Orhan Abi. Sen ki sanata destek olan adamsın. Sanatın gerekliliğini en önde savunansın. Kıyasıya eleştirilere açık olma ve dayanma zamanıdır artık. Karımın önce bunu bilmesini istiyorum. Bence karımda düşlediği doruğa ulaşması için üstün bir tiyatroculuk yeteneği yoktu. Yaratıcılık

bambaşka bir şeydir; dopdolu, apansız, engellenemez... Sonunda düş kırıklığına uğramasını istemedim. Hepsi bu (Emir, 1980: 21).

Orhan'ın karısı Tijen'e karşı davranışları onun kişiliği hakkında bize ipuçları vermektedir. Orhan, karısını yani Tijen'i öğrencisi yerine koyar ve rol çatışması yaşar.

Ellerim destek arar gibi günlük gazetelere uzanır. Ciddiyetin ne anlama geldiğini açıklamadan beni de öğrencisi yerine koyup iki de bir "Ciddi yazılar okumalısın!" diyen profesör kocamın görünmez iç baskısı, pardon etkisiyle uykuyu, kendi gerçeklerinin kalıcılığını savunan silah gücü yüksek ulusların soğuk savaşında aramaya girişim (Emir, 1980: 30-31).

Romandaki hal ve hareketlerinden anlaşıldığı kadarıyla Orhan, sadece kendini düşünen karşısındakinin ne hissettiğini önemsemeyen birisidir. Aralarında geçen aşağıdaki konuşma buna kanıt olarak gösterilebilir. Orhan, "Tijen sana kaç defa söyledim yatak odasındaki avizeyi kullanma diye. Çiğ ışığı sevmem ben. Rahatsız oluyorum" (Emir, 1980: 72-73) deyince Tijen'in ona: "Ben de karanlıktan, loşluktan hoşlanmıyorum. Sanki gölgeler içinde kayboluyormuşum gibi geliyor." (Emir, 1980: 72-73) demesi üzerine bu sefer de kocası Orhan ona "Saçma! Herhalde küçükken hep karanlık odada yatırdılar seni" (Emir, 1980: 72-73) cevabını verir. Tijen, bütün bunlardan sonra dayanamayıp evi terk eder. Altı ay sonra Orhan'dan gelen mektuptaki üslup bir profesöre yakışmayan cinstendir.

Evden ayrılışınızın doğal sonucunu bekledim. Mahkemeye başvurmanız gerektiği halde yapmadınız. Kanımca karar sonucunu da birlikte getirmelidir. Sanırım renkli yaşantınızda buna fırsat bulamadınız. Size mahkemeye başvurmak için bir hafta mühlet veriyorum. Yoksa ben başvuracağım. Sonunda hiçbir işe yaramayacak olan güçlükler çıkarmayacağınızı ümit ederim. Orhan (Emir, 1980: 42).

Orhan'ın bu özellikleri göz önüne alındığında onun bir kart karakter olduğu daha da perçinleşir. Zira kart karakterler yaşantılarında gerektiğinde dönüşüm ve değişim yapamayan kemikleşmiş bir kişiliğin simgesi konumundadırlar. Tijen'in kocası Orhan da entelektüel ve hümanist bir öğretim görevlisi gibi görünse de Tijen'le olan ilişkilerinde ve Tijen'e davranma biçiminden roman boyunca okuyucunun zihninde karışık değerleri temsil eden statik kişilikli bir imaj bırakır.

Tijen'in Kaynanası

Tijen'in romanda ismi verilmeyen kaynanası, Tanzimat romanlarındaki züppe tipleri andıran Batı taklitçisi ve hayranı bir tiptir.

Aklına estiğinde evde küçük çapta kokteyl partileri düzenleyen (...), (...) Bette Davis makyajıyla modern giysileri uzlaştırma çabası sonucu ortaya çıkan züppeliğiyle genç kız

havaları içinde misafirlerinin arasında dolanışı(...), (...) O yapmacık tavırları, “Monşer”li, “Şeri”li, “cicimli”, “güzelim”li yapmacık konuşmaları...

Yukarıdaki alıntıda sosyal hayatı ve kişiliği hakkında bilgi verilen Tijen’in kaynanası; Köksal Alver’in, “Züppe, giyinişiyle (alabildiğine şık ve pahalı), konuşmasıyla (bol bol yabancı sözcükler kullanmak, yabancı dile düşkünlük), arzularıyla, özlemleri ve tutkularıyla toplumdan kopuşu simgelemektedir” (Alver, 2006:167) bu tanımına uymaktadır. Bununla birlikte gelini Tijen’i küçümseyerek ve onun yaşam alanını kısıtlayarak Tijen’in hayatına olumsuz yönde etkide bulunur. Eğitimli ve görgülü olması yapay olma merakını arttırır. Tijen’in bakış açısıyla kaynanası, “Kırıtmaları, göz süzüşleri. Bayağının bayağısı! İğrenç! Sahtekâr (...)” (Emir, 1980: 51) birisidir.

Tijen’e göre kocası Orhan’ın İstanbul’u beğenmemesi ve onu Köhne Bizans’a benzetmesinin bir nedeni de annesinin çevresinde oluşturduğu cıvık ve düzmece yaşam biçimidir. Nurdan Gürbilek; züppeler “Kaba Türklük’ten, alaturka misafirlerden, bozacı seslerinden, incesaz takımlarından, Osmanlıca eserlerden hoşlanmazlar; yabancılara ise ‘meftun’durlar.” (Aktaran Alver, 2006:167) diyerek Batı hayranı züppe tiplerin kendi toplumlarına yabancılaştığını (Alver, 2006:167) dile getirir. Tijen’in kaynanası, gençliğinde “İlk dönem Türk romanında züppe tipinin bir diğer örneği ise Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın (1990) Şıpsevdi romanının kahramanı olan Meftun (...)” (Alver, 2006:173) gibi bir dönem Paris’te bulunmuş ve orada izlediği tiyatroların etkisinde kalmış birisidir. Romanda geçmese de tavırlarından dul olduğu anlaşılmaktadır. Kendini övmeyi çok seven Tijen’in kaynanasına göre kendisinde şeytan tüyü vardır. Çünkü hangi erkek onunla tanışsa ona bayılır. Bu tarz yaşadığı bir olayı şöyle anlatmaktadır:

Geçenlerde Alman Konsolosluğundaki kokteylde Goethe’den Almanca birkaç mısra okudum. Konsolos hayran kaldı. Aman Florayn Güziner dedi. Goethe’yi böylesine artistik bir yorumla okuyana ilk defa rastlıyorum. Bizim konferanslara katılır mısınız? Hay hay Hern Müller dedim, ne zaman emrederseniz? Elimi zarif bir şekilde tutup saygılı bir öpücük kondurdu. Kokteyl boyunca da peşimden ayrılmadı (Emir, 1980: 74).

Tijen’in kaynanası kibar birisidir ve Tijen de onun kibar birisi olduğunu düşünmektedir. Fakat kaynanasının gösteriş merakı, “O da diğer züppeler gibi gösterişe, görüntüye aşırı önem verir” (Alver, 2006:173) herkesi etkileme ve her yeri kaplama isteği Tijen’in hoşlanmadığı davranışlarıdır. Ayrıca Tijen’in yaşama alanını daraltması Tijen’i iyice boğar. Tijen’e göre kaynanasının birisini horlaması ve küçümsemesi için

çaba sarf etmesine gerek yoktur. Tam bir koket olan bu kadının insanı baştan aşağı eleştiren küçümseyici bakışları ve jest-mimikleri bunu yapmaya yeterlidir.

Suha Bey

Tijen'in Ayla aracılığıyla tanıştığı birisidir. Suha Bey, romanın diğer karakterlerinden farklı olarak iki ayrı kişi tarafından okuyucuya tanıtılır. Kahraman anlatıcı Tijen'e göre Suha Bey; yılışık, küstah ve evli olduğu halde başka kadınlara takılan, sarkıntılık eden ve bunu çağın olağan hallerinden sayan hovarda birisidir. Tijen, ondan tiksindir ve onu kurbağanın sinir bozucu sesi olarak tanımlar.

Ayla ise Suha Bey'i çok beğenir. Bilhassa Suha Bey zengin biri olduğundan Ayla, Tijen'i onun için baştan çıkartmaya çalışır. Aylaya göre Suha Bey; bakımlı, nazik ve görgülü biridir. "Doğrusu çok jön bir adam, ben de çok beğeniyorum. Kibar, centilmen, kadına nasıl davranılacağını biliyor" (Emir, 1980: 92). Ayrıca Ayla, Tijen'in aksine Suha Bey'in herkes tarafından sevildiğini iddia eder.

Ayol onu yalnız ben değil herkes beğenir. Esprileri yeter bir kere. Tam sosyete adamı. Mesele şekerim. Herkes olabilir mi? Dün akşam fıkralarıyla gülmekten öldürdü beni. Bunca fıkrayı aklında nasıl tutar bilmem ki? (Emir, 1980: 93).

Tijen'in kocasından ayrı olduğunu Ayla'dan öğrenen Suha Bey, Tijen'i tam da kocasından boşanma içerikli mektubu aldığı gün arar. Fakat Tijen, Suha Bey'in birlikte çay içme teklifini hiç düşünmeden reddeder. Suha Bey, Tijen'in kocasından ayrı ve zor durumda olduğunu bildiğinden bu sefer de onu parasıyla ve nüfusuyla tavlama yoluna gider.

— Yaa... Demek öyle! Gelseydiniz tiyatro için salon bulma işinde size yardımcı olurum. Bunu konuşurduk.

Pis 'para babası' aklı sıra pazarlık edip beni kandıracak! (Emir, 1980: 46).

Bütün bunlar olurken Tijen'in aklına Suha Bey'in "günümüzün kadını küflü ilişkilerin azabından, küçük hesaplardan, kuruntularından kendini kurtarmış olmalı" (Emir, 1980: 49) sözü gelir ve ona olan öfkesi katlanarak artar. Onunla o gece önce aynı masaya oturduğuna bin pişman olur.

Suha Bey aklıma geldikçe tiksiniyorum. Ama niçin aynı masaya oturup yedim, içtim, eğlendim? Yeni çehrelerin dağınık gülüşlerinde ne türlü bir avunma ve çıkış yolu aramaktaydım? Arkadaşlarımın "Bize tiyatro için salonu ancak Suha Bey ayarlayabilir. Aman ona iyi davran!" şeklindeki öğütlerine baştan! "Peki. Peki" demiştim ama yemek boyu iş miş aklımda değildi. Şarabın ayartıcı etkisiyle düşündüğüm tek şey, eğlenmek, başkaca bir deyimle; belki de unutmaktı! Unuttum da (Emir, 1980: 49).

Bütün bunlara bakılarak şu sonuca varılabilir. Suha Bey bu romanda yozlaşmış kimliğiyle tek bir özelliğın simgesi konumundadır: apkınlık. Modernleşme kisvesi altında, eşini aldatma ve aile yapısını bozma pahasına evli kadınlarla düşüp kalkan Suha Bey, bu özelliğıyle Tijen’in yüklendiğı sadakat değerini olumsuzlayan bir kart karakter olarak karşımıza çıkar.

2.1.6.4. Fon karakterler

Roman edebî türünde karakter terazisinin bir kefesinde başkişi bulunurken diğerk kefesinde “fon karakterler” bulunur (Stevick, 2021:180). Stevick’in söylemiyle bu karakterler. “Bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler fakat bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kalırlar. Fon karakterler, “sadece romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler” (Stevick, 2021: 180). *Sancılı Bir Gün* romanındaki olay ve durumlar münhasır bir mekân ve sosyal çevrede geliştiğinden fon karakterler, az sayıdadır. Ayrıca anı türünde yazılan romanlarda da fon karakterlere pek rastlanmaz. Zira anı türünde daha çok insan hayatını derinden etkileyen an ve kişilere yer verilir.

Sancılı Bir Gün romanındaki az sayıdaki “Dekoratif unsur durumundaki” (Aktaş,1991: 158) fon karakterler, romanın başkişisi Tijen’in yaşamına sınırlı bir şekilde dâhil olan ve renk katan kişilerdir. Romandaki fon karakterlerden, Tijen’in yakın arkadaşı Ayla’nın kocası Yalçın ve bir yılbaşı gecesi kulüpte tanıştığı Kenan hakkında az da olsa romanda bilgi vardır.

Yalçın

Ayla’nın kocasıdır. Tijen’e göre her şeyin kusurlu tarafını hemen gören, vırvırcı, titiz ve sinirli birisidir. Yine, Tijen’e göre genizden konuşan, kendisini içki kadehlerinin arkasına saklayan ve bohem olmadığı halde bohem gibi görünmeye çalışan aptal birisidir. Yalçın da karısı Ayla gibi Tijen’in Suha Bey’e parası için iyi davranmasını ister.

Ayhan’a bakıyorum, üçüncü sınıf bir şarkıcıyla kendi havasında, herkese meydan okur gibi kırıştırıyor. Tuğrul ve Canan dansa kalkıyorlar. Ayla Öve kocası “Aman para babamıza iyi davran” der gibilerinden kaygılı kaygılı gözlerimin içine bakıyorlar. Kaçmak ister gibi tekrar piste fırlıyorum. Sonra ılgınlar gibi... (Emir, 1980: 52).

Bu anlamda Yalçın, tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş, deyimindeki veciz söyleyişıyla eşi Ayla’yla dengini bulmuş birisidir.

Kenan

Tijen'in kocasından boşanma içerikli mektubu aldıktan sonra romanın olay örgüsünü oluşturan telefon konuşmalarından sonuncusunu yapmak istediği ancak yurt dışında olduğu için görüşemediği kişidir. Bundan dolayı Kenan ismi romanın sonlarında geçer. Tijen, "Nasıl daha önce aklıma gelmedi. Bir Kenan vardı, evet!" (Emir, 1980: 115) diyerek ondan bahsetmeye başlar. Tijen, telefonla aradığı kişilerden gerekli ilgi ve şefkati göremeyip intiharı düşünmeye başlayınca o heyecanla "Artık itiraf etme günüdür; itiraf etme anıdır." (Emir, 1980: 115) sözleriyle daha önce yaşamış olduğu gayr-i meşru ilişkilerin bir tür günahını çıkarmak ister.

Kenan, Tijen'in evli iken yasak bir ilişki yaşadığı kişidir. Tijen'e göre Kenan, "Beyefendi olmayan! Uzun boylu, iddiasız, insanı yargısız bakışlarla gören, insanı dinleyen bir delikanlı(dır)" (Emir, 1980: 115). Yaşı Tijen'inkinden küçüktür ama içki içmede ve kendini salıvermede Tijen'den daha maharetlidir. Tijen, onunla bir yılbaşı gecesı kulüpte tanışır ve onunla dans ettiğinde ilk defa bir erkeğin kollarında olmanın heyecanını yaşar. Hatta dans esnasında Kenan'a karşı cinsel bir yaklaşma hisseder. Yine dans ederken Kenan ona ilan-ı aşk eder. Tijen de Kenan'ın ilan-ı aşkına şuh bir kakhahayla karşılık verir. Bundan dolayı kocası onu her kulübe götürmek istediğinde Tijen'in yüreğı heyecanla çarpar.

— Tijen hanım hep sizi düşünmekteyim.

— İsterseniz bir işaretinizle dünyayı değiştiririm.

— Kocanızla mutlu değilsiniz aslında. Ne kadar gayret ederseniz boşuna. Eğreti giyilmiş bir elbise gibi bu evlilik. Ama ikimiz olsaydık... Ah, sizi çok seviyorum (Emir, 1980: 117).

Tijen'in evli iken ve kocası ile köprüleri atmadan Kenan'la yaşadığı bu kaçamak, sonradan çapkın Suha Bey hakkında söyledikleriyle çelişir. Öyle ki Tijen kocasından ayrı iken Suha Bey, ona birlikte çay içme teklifinde bulunduğu halde Tijen bunu büyük bir ahlaksızlık olarak görür ve o şekilde yorumlar.

Öte taraftan romanda birer cümleyle de olsa hakkında bilgi sahibi olduğumuz iki fon karakter vardır. "Bugidili (biguduli) bir kafa yapısına sahip konken partilerinin baş devamcısı Süheyla Hanım" (Emir, 1980: 34) ile tiyatro provalarını yöneten ve tiyatro oyuncusu olması için Tijen'i motive eden Madam Rita'dır (Emir, 1980: 65). Tijen'in arkadaşları Tuğrul, Canan, Ayhan ile Mimar Edip Bey; Neveser Hanım ve Tijen'in

kaybolan kedisi Pamuk ise romanda haklarında malumat verilmeyen sadece isimleri geçen fon karakterlerdir.

2.1.7. Dil ve üslup

Hikâye ve şiir insanın belirli yönlerini anlatmaya talip olan türlerdir. Örneğin şiir daha çok insanın duygularına hitap eder. Hikâye için ise detay değil derinlik önemlidir. Ancak roman insanı ve hatta insanla birlikte toplumu her yönüyle anlatmayı amaçlayan bir türdür (Tekin, 2020) Böylesine büyük bir hedefe ulaşmaya çalışan romanın yegâne aracı dildir. Dolayısıyla bir romanın/romancının başarısı dili etkili kullanma gücüyle doğru orantılıdır. Şüphesiz ki bir romancıyı diğer romancılardan ayıran da dili kullanma biçimi, yani üslubudur. Bir başka deyişle üslup; romancıyı edebiyat dünyasında bilinir kılan ve tanıtan bir kimlik görevi görür. “Çünkü eğer bütün yazarlar aynı şeyi aynı şekilde ifade etselerdi, üslup dediğimiz bireysel anlatım şekline hiç yer olmazdı” (Stevick, 2021: 199). Diğer taraftan Mehmet Tekin de üslubun kendine özgü olduğu hakkında şunları söyler. “Üslup, sanatkarın edebiyat vadisinde kendine özgü, kendisini temsil eden imzasıdır” (Tekin, 2020: 176).

Büyük şair veya romancıların taklitten uzak özgün bir üslup yaratmaları beklenir. Zira onları zaman kapsülünde ileriye taşıyacak en önemli koşul, dili işlemede gösterecekleri maharettir. Mehmet Tekin, “Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya -özellikle- yazıya dökmek dile hayatiyet (canlılık) kazandırmak demektir.” (Tekin, 2020: 178) derken Ahmet Kabaklı ise bir eserin gelecek kuşaklara ulaşıp ölümsüz olabilmesinin şartı olarak üslubu görür.

Gelecek kuşaklara kalacak eserler, yalnız iyi yazılmış olanlardır. Bilgilerin çokluğu, anlatılan olayın acayıplığı hatta buluşların yeniliği ölümsüzlüğü saklamaya yetmez. Yazılışında zevk, asalet ve deha olmayan eser, ölüme mahkûmdur. Çünkü bilgiler, olaylar ve buluşlar o eserden kolayca uçarak başka bir esere konabilir. Hatta daha usta ellere geçince kıymetleri de artar. Bilgi, olay ve buluşlar insanın dışında olan şeylerdir. Üslup da insanın kendisidir. Şu halde üslup, eserden çıkarılamaz, başka yere taşınamaz ve değiştirilemez. O eğer asil ve yüce ise yazıcısı her zaman aynı şekilde beğenilecektir (Kabaklı, 1978: 111).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı üzere Kabaklı’ya göre bir eserdeki bilgilerin çokluğundan daha önemli olan özellik o eserin yazılışındaki zevk, asalet ve dehanın varlığıdır. Sabahat Emir de bu anlamda herhangi bir ideolojik grubu dâhil olmadan tüm yönleriyle “insanı” anlatmaya çalışırken dili işleme biçimiyle kendine özgü bir üslup

geliştirmeyi başarmış bir yazardır. *Sancılı Bir Gün* romanındaki dili işleme biçimi, romanın izleksel yapısıyla ilintili olarak kahramanın içinde bulunduğu ruhsal ve sosyal durumuna göre şekillenir.

Romanda, tükenmişlik sendromu yaşadığı gözlemlenen, kişisel özgüvenini yitirmiş, değersizlik hissi içinde kendini soyutlanmış hisseden, zihni karışık, aşırı şüpheli, kaygılı ve huzursuz olan, çaresizlik girdabındaki başkışı Tijen'in hayat muhasebesi yaptığı zorlu yirmi dört saati anlatılır. Bu depresif ruh hali anlatılırken tercih edilen anlatım teknikleri, dil kullanımları (atasözü ve deyimler), betimlemeler ve bakış açısının roman kurgusuna olumlu katkısı göze çarpar. *Sancılı Bir Gün* romanında anlatıcının kullandığı bakış açısına göre uygun bir dil vardır. Birinci şahıs anlatıcıyla yazılan romanlarda olduğu gibi, romanın dili kimi yerde okurla dertleşme havasında geçer:

Önce suskunluklar başladı sonra kılı kırk yarmalar, gerginlikler, taşıkardiler, ikide bir boşluktan yuvarlanıyormuş gibi dengesizlikler, yarınlarda görünmek varken yarınlarda endişeler, kelimeler dilinin ucuna ucuna gelirken konuşmamalar, yürekte barajlar taşarken ağlayamamalar. Kendi kendinle bile bağdaşamamalar, her yerde düşman varlığı hissetmeler bir yerlere dayanamamalar, anlayamamalar, anlatamamalar... (Emir, 1980: 32).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Tijen'in içinde bulunduğu ruhsal durum “ben anlatım” yöntemi ve dolayısıyla kahraman-anlatıcı bakış açısıyla sunulduğu için okurlar romanın atmosferine daha rahat girebilmekte ve yaşanan çaresizliği daha inandırıcı bulmaktadır.

Sancılı Bir Gün romanında üslupla ilgili bir diğer husus da Tijen'in kocası ve bilhassa kaynanasının muhiti olduğu için sosyete ortamına ait terim ve ifadelerin bu romanda sıkça geçmesidir.

Aklına estiğinde evde küçük çapta kokteyl partileri düzenleyen kayınvalidemin Bette Davis makyajıyla modern giysileri uzlaştırma çabası sonucu ortaya çıkan züppeliğiyle genç kız havaları içinde misafirlerin arasında dolanışı yine aklıma geliyor. O yapmacık tavırları , “Monşerli”, “Şeri”li, “Cicim”li yapmacıklı konuşmaları... Kırıtmaları, göz süzüşleri. Bayağının bayağısı! İğrenç! Sahtekârlık! Ama nereye kadar? (Emir, 1980: 50-51).

Sabahat Emir'in sosyete çevresinin dil özelliklerine yer vermesi ve kişileri, sosyal çevrelerine uygun olarak okuyucuya sunması üslup sahibi biri olduğunun göstergesidir. Öte taraftan kocası Orhan'ın çevresi genellikle yazar, çevirmen, öğretim üyesi ve ressamlardan oluşur. Bu elit çevrede doğal olarak sanat konularının

konusulması ve sanatla ilgili terimlerin geçmesi beklenir. Sabahat Emir'in sanat terimlerine vakıf olması üslubunun başarısına olumlu katkı sunmaktadır.

Herhangi bir sebeple söz sanattan açılır. Söz gelimi; boğazın sisli görünümü birden birine Van Gogh'un hep güz mevsiminin sararmışlığını yansıtan resimlerini hatırlatır. Dalgalarla sürüklenildiği yere ille gitmemek için direnen çöpler arasındaki çelişki, hayat gerçekleri karşısında ezik ve yenik düşmeye mahkûm coşkulu, ince ruhlu Toulesse Lautrec'in hayat hikâyesinde vurgulanmağa çalışılır (Emir, 1980: 19).

Böylece yazarın karakterleri yerli yerinde konuşturarak kinaye mesafesini koruduğu gözlemlenir. Romandaki bir diğer önemli üslup unsuru ise Sabahat Emir'in *Sancılı Bir Gün* romanında fazlasıyla atasözü ve deyim kullanmış olmasıdır. Atasözü ve deyimlerin daha çok başkişi ve aynı zamanda anlatıcı olan Tijen'in ağzından, anlatıma zenginlik kazandıracak şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Kel başa şimşir tarak (Emir, 1980: 8) . , Erik ağacı kiraz verir mi? (Emir, 1980: 13).
Dostlar iş başında görsün (Emir, 1980: 34). , Yüreğim ağzıma geliyor (Emir, 1980: 41).
Burnumun kanatları titriyor (Emir, 1980: 41). , Kapana kısılmışlıkda... (Emir, 1980: 43).
Kulak tıkamalıyım (Emir, 1980: 48). , Acı patlıcanı kırağı çalmaz (Emir, 1980: 54).
Ateş pahası (Emir, 1980: 54). , Ben malımı bilmez miyim? (Emir, 1980: 56).
Yüreğim kan ağlamıştı (Emir, 1980: 59). , Her koyun kendi bacağından asılacağının (...) (Emir, 1980: 60).

Sancılı Bir Gün romanında yer yer şiirsel bir üslûp da göze çarpar. Tijen, annesinin sandık odasını kendine göre dizayn ettikten sonra ilk defa bir mekânla özdeşleşir ve şiire benzer şu cümleleri kurar.

Küçücük odamda üç kişi vardık:
Ben, gece yarısı bir de sessizlik,
Üçümüz de can arkadaşlık (Emir, 1980: 62).

Tijen'in hayatının muhasebesini yaptığı yirmi dört saat içerisinde romanın değişik yerlerinde söylediği şu sözler şiiri anımsatır.

Bilinç korkak eder insanoğlunu;
Düşüncenin soluk ışığı bulandırır
Yürekten gelenin doğal rengini (Emir, 1980: 21).

Kuytulara sıkışıp kalmalardan kurtuluş yok! Bugün bütün yollar kapalı... Gerçekler kesin; aşk suskun. Ana yok, baba yok, koca yok, arkadaş yok (Emir, 1980: 79).

Romanda dil ve üslûp bağlamında dikkati çeken bir başka unsur da yazarın yabancı kökenli kelimeler kullanmasıdır. Bu durum, Sabahat Emir'in kelime belleğinin zenginliği ve önemli bir kültür birikimine sahip olduğunun ispatıdır.

Kimi *kotrasının* bakım zorluğundan, kimi Mercedes arabasına yedek parça bulamama sıkıntısından, kimi özel koleksiyon merakının ne kadar pahalıya mal olduğundan söz açar (Emir, 1980: 22).

Önce suskunluklar başladı sonra kılı kırk yarmalar, gerginlikler, *taşikardiler*, ikide bir boşluktan yuvarlanıyormuş gibi dengesizlikler(...) (Emir, 1980: 32).

(...) yaşı geçkin *koken* hanımlar arasında “küçük gelin” rolünü az buz bir başarıyla oynamadım (Emir, 1980: 36).

Sabahat Emir, Sancılı *Bir Gün* romanında başkişinin depresif ruh haline uygun olarak Tijen’in psikolojisini, zihninin karışıklığını, içinde bulunduğu tutarsızlıkları pratize etmek için bazen isim, bazen fiil cümlesi, bazen çok uzun, bazen çok kısa, bazen kurallı, bazen devrik cümle, bazen de soru cümlesi kurmayı tercih eder. Bu durum başkişinin psikolojisini çok iyi yansıttığı için okuyucuyu tedirgin etmez.

Tijen’in karlı bir kış pazarı sabahı yaptığı aşağıdaki iç monologda birçok cümle çeşidini aynı paragrafta kullandığı görülür.

Çelişkiler seni boğacak Tijen. Tiyatro ekibiyle gittiğiniz Uludağ gecelerini hatırla. Aklığın, neşe ve hareketin seni buram buram sardığı o bin bir umuda gebe beyaz geceleri. Telesiyeje binip doruklara tırmanışları. Dağ kulübelerinde içilen konyaklı çayların lezzetini. Tepeden tepeye kayışların yarattığı o büyüleyici kendine güven duygusunu, çocukça kahkahalarla donanmış yemekleri, diskoteklerde eş kaygısı güdülmeden yapılan bir çeşit bağlardan ve bunalımlardan sıyrılma denemesi olan o hareketli dansları. Kardan her zaman böyle ürmedin sen. Böyle kaçmadın. Zihnin arşivinde nice karlı fotoğraflar var böyle özenle sakladığın. Unutuyor musun? (Emir, 1980: 111).

Yalın, sade ve anlaşılır bir dille kaleme alınan Sabahat Emir’in *Sancılı Bir Gün* romanında asıl dikkat çekici üslup özelliği ise isim fiillerin ve teşhis⁴ sanatının çokça kullanılmış olmasıdır.

Eylemsilerin bilhassa isim fiillerin çokça kullanıldığı romanda, özellikle -ış/ -iş ekiyle gereğinden fazla isim fiil kullanılmıştır. “Kollarını açıp da koşmalar, göz alıcı sarılmalar, öpüşmeler, aslında evrene sığmayan o sevgi, o kenetlenme üç yüz altmış beş günde sadece bir güne sıkıştırılmış kalmış” (Emir, 1980: 61).

Aşağıda verilen örneklerde de birçok isim fiil kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Gerçekleri *kavrayamayışlarımız*, gerçeklere uyum *sağlayamayışlarımız*, kendi dünyamıza uygun sonlar *yaratamayışlarımız* bu yüzden mi? (Emir, 1980: 82).

⁴ Teşhis: “İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile mücerret duygu ve düşüncelere insana has özellikler vermeye teşhis, konuşma özelliği olmayan bu varlıkları konuşturmaya da intak denir (Saraç, 2010: 121).

İçim içime sığmaz bir halde eve getirildiğimde elime tutuşturulan sade bir kahve, Ayla'nın üstümdekileri çıkartıp geceliğimi giydirerek yaramaz bir çocuğu avutur gibi yatağıma *yatırışı*, ille bardaktan taşmak isteyen son damlanın akıl almaz *çirpinişi*... Sonra, bir zifiri karanlık ve kafada kalın bir duman halkası, dağların tepesine döne döne *turmanışlar* (Emir,1980: 9).

Teşhis sanatının kullanıldığı aşağıdaki örnekler ise romanda teşhis sanatının bir üslup özelliği olarak kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Komodin hep yatağımın başucunda; sakın, sabırlı. Eşyada bir düzen ve temele oturmuşluğun ağırbaşlılığı (Emir, 1980: 12).

Peyzaj oyunları ve kendine özgü ritmiyle sanki uzlaşma yaratmak, sanki “insafa gelelim beyler” demek ister gibi araya girmeye çalışmaktadır, İstanbul (Emir, 1980: 23).

Kar tanesi hiçbir düşünüş için kendini yargılamaz (Emir, 1980: 48).

Öte taraftan *Sancılı Bir Gün* romanın anlatım akışı esnasında bilerek veya bilmeyerek yazarın kimliğini ortaya koyması bir anlatım kusuru olarak addedilebilir. Bu teknik kusur; yazarın anlatıcının görevini gasp edip görünmezlik prensibini ihlal etmesi anlamına gelir.

Anlatan ve anlatılanın aynı kişi olması ister istemez mesafe (distance) problemini gündeme getirir. Çünkü bu tarz romanlarda, yazarla anlatıcı arasındaki mesafeyi, mantiki ve makul bir seviyede tutmak hayli zordur. Söz konusu kinayeli mesafenin (ironical distance) istenilen seviyede tutulamaması halinde, bunda itibarı sarsılacak olan şüphesiz anlatıcı olacaktır. Çünkü okuyucu, aradaki mesafenin ayarlanamadığını sezdiği andan itibaren anlatılanlara inanmayacak, anlatıcının “bakış açısına” güvenmeyecektir. Bu sebepten dolayıdır ki seçilen anlatıcının yaşına bilgi ve görgüsüne uygun bir pozisyonla okuyucu karşısına çıkması gerekir. Çünkü” metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman-anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartları” tesirli olacaktır (Tekin, 1986: 108-109).

Sancılı Bir Gün romanın kahraman-anlatıcısını yukarıdaki alıntıda anlatılan kıstaslara göre değerlendirmek gerekir. Romanın anlatıcısı, otuzlu yaşlarında bir kadındır. Her ne kadar gençliğinde tiyatro oyunculuğu yapmış olsa bile romanın bazı yerlerinde kullanılan ifadelerin Tijen'e ait olduğunu kabul etmek zordur. Burada açıkça yazarın varlığı söz konusudur. Yazar Tijen'in şahsında bir takım cümleler kurar fakat bu cümlelerin Tijen'den ziyade Sabahat Emir'e yani yazara ait olduğu düşüncesi hâsıl olur.

Sancılı Bir Gün romanı her ne kadar birinci şahıs anlatıcının ağzından ve bakış açısından kaleme alınmışsa da eserdeki bazı yerlerde yazarın birinci şahıs anlatıcının rolünü elinden aldığı görülmektedir. Hayatının bir döneminde, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yapan, *Atasözleri ve Vecizelerin Açıklamaları* ile *Örnekleriyle Açıklamalı Deyimler Sözlüğü* kitapları da olan Sabahat Emir, *Sancılı Bir Gün* romanın bazı

yerlerinde Tijen’i bir edebiyat öğretmeni gibi konuşturarak yazar ile anlatıcı arasındaki mesafeyi koruyamaz ve teknik bir kusur işler. Anlatıcı-karakter arasındaki mesafeye (kinaye mesafesi) şöyle örnekler verilebilir:

Tijen, romanın bir yerinde komşusunun kendisini göremeyecek kadar meşgul olduğunu söyledikten sonra komşuluk ile ilgili atasözleri saymaya başlar. Kahraman-anlatıcının kültür seviyesini zorlayacak sayıda atasözünün sayılması bizlere ister istemez şunu düşündürür. Roman kurgusu açısından bir zorunluluk olmadığı halde bu kadar atasözünün sayılması daha evvel edebiyat öğretmenliği yapmış ve atasözleri ile ilgili kitap yayımlamış yazar Sabahat Emir’in romanın kahramanı Tijen ile kinayeli mesafeyi koruyamayarak onun yerine geçtiği izlenimi doğurur.

Zihnimde *komşu* ile ilgili atasözlerini derlemeğe çalışıyorum. (Dostlar iş başında görsün; yaramaz zihnim ille keyfince koşacak!)
Komşu komşunun külüne muhtaç.
Komşuda pişer bize de düşer.
Komşu hakkı Tanrı hakkı.
Gülme komşuna gelir başına (Emir, 1980: 34).

Bir başka yerde ise arkadaşı Ayhan’la daha önce aralarında geçen bir tartışmayı hatırlayan kahraman-anlatıcı Tijen’in arkadaşına verdiği cevapta da bir edebiyat öğretmeni (Yazar Sabahat Emir) gibi konuştuğu görülür. “Ben de onu aruz vezni gibi kalıplaşmış düşüncelerle çevresini etkisi altına almağa çalışan ukala bir özentî olmakla suçlamıştım” (Emir, 1980: 50).

Romanın sonlarına doğru kahraman-anlatıcı Tijen’in bir başka arkadaşı Ayla’yla yaşadığı bir sıkıntıyı anlatırken durumu farklı birçok şekilde anlatabilecekken bir edebiyat öğretmeni (Yazar Sabahat Emir) gibi anlatması da dikkatlerden kaçmaz.

Aylaya kızmam gerekirken kızamıyorum. Dilbilgisinden habersiz milyonlardan biri o; olumlu fiillerle olumsuz fiilleri ayırt edemiyor. İnsanın çektiği dili belası derler. Bir de... Ya dilbilgisi öğretmenleri?
Dilbilgisi öğretmenin cezasını Ayla mı çekecek? (Emir, 1980: 90).

Sabahat Emir, *Sancılı Bir Gün* romanında kahramanlarının ruhsal dünyalarını daha iyi anlatabilmek için anlatma-gösterme, tasvir, diyalog, monolog, iç monolog, iç diyalog, bilinç akışı, geriye dönüş, montaj, leitmotiv ve özetleme tekniği gibi modern anlatım tekniklerinden de faydalanır. Bütün bu teknikler anlatım teknikleri başlığı altında ayrıca işlenecektir.

2.1.8. Anlatım teknikleri

Romancı, bütün sanat türlerinde olduğu gibi bir şeyler anlatmak için uğraş verir. Ressam, yapacağı resim için palet, şövale, tuval, boyama bıçakları (Spatula), vernik vb. malzemeler kullanır. Heykeltıraş, başka malzemeler kullanır. Romancı da bu bağlamda bir takım teknikler kullanır. Aslında, insanı ve hayatı anlatmak çok zordur. Zoru başarmak için iyi bir romancı, anlatacağı konunun özelliğine göre anlatım tekniği kullanmak zorundadır. Örneğin bir roman kahramanının ruhsal durumunu anlatırken “bilinç akımı” tekniğinden faydalanır, bir doğa manzarasını anlatırken “tasvir” tekniğini tercih eder. Dolayısıyla zor bir işi başarmak için yola çıkan romancının başarısı ele alacağı konulara uygun anlatım tekniklerini kullanmasıyla ölçülür.

Sabahat Emir, *Sancılı Bir Gün* romanında bunalım halindeki bir bireyin bir gün süren hayat muhasebesini okuyucuya sunarken değişik anlatım teknikleri kullanmıştır. Bu anlatım teknikleri sırasıyla incelenecektir.

2.1.8.1. Anlatma-gösterme teknikleri

Anlatmaya dayalı bir tür olan roman, insanı ve hayatı konu alır. Yazar, insanı ve hayatı bire bir olmasa bile en yakın şekliyle anlatmaya çalışırken birçok anlatım tekniğine başvurur. Bu tekniklerden bir tanesi de “anlatma-gösterme” tekniğidir.

Anlatma tekniği, sözlü edebî türlerin atası sayılan, “romanın bir bakıma ön-örneği olan” (Tekin, 2020: 199) destandan roman türüne miras kalan bir tekniktir. Elbette ki anlatma, destandan günümüze gelinceye kadar bir takım değişimlere uğramıştır. Ancak roman türü için vazgeçilmez bir unsur olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Peki, anlatma tekniği nedir ve nasıl kullanılır? Anlatma tekniği, genel olarak okuyucunun kulağının anlatıcıda olduğu bir tekniktir. Bu teknikte okuyucu, olayla doğrudan temas halinde değildir. Arada anlatıcı vardır. Okuyucunun dikkati anlatılandan ziyade anlatıcı üzerinde yoğunlaşır. Anlatma tekniği, realistlere gelinceye kadar roman türünde hüküm sürmüş bir yöntemdir. Ancak, realistler bu yöntemin yetersizliğini sezip onu modernize etmek için yanına “gösterme tekniğini” eklerler. Gösterme tekniği, aslında tiyatronun bir yöntemi iken realistler onu romana uyarlar ve bu şekilde anlatıcının roman üzerindeki hegemonyasını bir nebze zayıflatırlar. Gösterme tekniği genel olarak okuyucunun olaylar ve kişilerle aracısız doğrudan etkileşim halinde olduğu bir tekniktir (Tekin, 2020). Mehmet Tekin, anlatma tekniği ile gösterme tekniği arasındaki farkı şema halinde şöyle göstermektedir.

Anlatma yönteminde, okuyucunun dikkati, anlatan üzerinde iken, gösterme yönteminde bu dikkat, eser (metin, hikâye) üzerine çevrilir.”

okuyucu anlatıcı eser

anlatma

okuyucu eser

gösterme

(Tekin, 2020: 201)

Sancılı Bir Gün romanı bu bağlamda değerlendirildiğinde romanda “anlatma” tekniğinin tek başına nadir kullanıldığı görülecektir. Anlatma tekniğini tek başına kullanıldığı aşağıdaki örnekte kahraman-anlatıcı Tijen’in subjektif betimlemesinde okuyucunun kulağı anlatılarda değil doğal olarak Tijen’dedir.

Uzakta, Beykoz’un sisli tepeleri sanki yeşillikleri rüzgârla el ele son türkülerini söyler gibi efsanevi bir manzara alır. Nerede çalındığı belirsiz bir pikapta derinden derine yavuklusunu yapmacıksız, sade bir tutkuyla öven bir Rumeli türküsü çalar (Emir, 1980: 23).

Öte taraftan bu romanda “anlatma-gösterme” tekniklerinin birlikte kullanıldığı birçok yer vardır. Aşağıda verilen örnekte altı çizili bölümler anlatma, geriye kalanlar ise gösterme tekniğine örnek teşkil eder:

Telefona kocası çıkıyor. Genizden konuşmasıyla kısa bir hatırı sorduktan sonra “Ayla’yı vereyim” diyor. “Ayla” diye seslendiğini duyuyorum. Neden heyecanlıyım? Ellerim titriyor.

— Alo, diyor Ayla.

Belli canı sıkkın. Kendisine ne kadar büyük ihtiyaç duyduğundan habersiz.

— Merhaba Tijen. Seni merak ettim ama arayacak fırsatım olmadı. Nasılsın?

— İyiyim. Sen nasılsın?

— Aman beni sorma. Akşamdan beri can boğazımda. Bizim çocuk hastaydı. Gece otuz dokuz buçuk çıktı ateşi. İnmez Allah! Öldük! Öldük!

Bezgin bir edayla devam ediyor.

— Aman kızım her şeyin hayırlısı, diyor (Emir, 1980: 91).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere anlatma tekniğinin kullanıldığı bölümlerde okuyucunun dikkati anlatan üzerinde iken gösterme tekniğinin kullanıldığı bölümlerde dikkat, eser (metin, hikâye) üzerine çevrilir. Ve okuyucu anlatılanlarla aracısız bir şekilde baş başa kalır.

2.1.8.2. Tasvir

İslam Ansiklopedisi'ndeki tasvir maddesinde tasvirin sözlük ve terim anlamı şu şekilde verilmektedir. Sözlükte “bir şeyi bir yana doğru eğmek, o şeye yönelmek, bir şeyi kesmek” anlamlarındaki sivr kökünden türeyen tasvîr “bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi ince ayrıntılarıyla anlatmak” demektir. Terim karşılığı ise “roman, hikâye ve diğer edebî türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve eşyayı öteki nesnelerden ayırıp bütün özellikleriyle ifade etme” (Elmalı, 2011: 135-136) şeklinde verilir. Mehmet Tekin ise tasvirin tanımını şöyle yapmaktadır. “Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır” (Tekin, 2020: 210).

Öte taraftan bilhassa romantik dönemde ön plana çıkan tasvir tekniği, realist ve natüralistler döneminde farklı uygulanır. Yine de romanın ilk çıktığı zamanlardan günümüze kadar roman sanatında en çok tercih edilen anlatım tekniklerinden birisi olmaya devam eder. Romantikler döneminde tasvir estetik bir kaygıyla yapıldığından kişilerin bakış açısıyla sunulurdu. Böyle olunca da tasvir edilen her ne ise olduğundan farklı betimlenirdi. Realist dönemde ise bu durum değişmiş, eşyayı ve insanı olduğu gibi anlatmak tercih edilmiştir. Günümüz romanında da her ne kadar tasvir eskisi gibi revaçta değilse de roman sanatındaki yeri yadsınamaz (Tekin, 2020: 209-234).

Cahit Kavcar, betimlenen şeyin olduğu gibi anlatılması veya anlatılan şeye duyuların katılarak tasvir edilmesine bakarak tasviri şöyle tasnif eder.

1-Nesnel (objektif= realist) tasvir

2-Öznel (sübjektif = romantik) tasvir

Bahis konusu olan şey, olduğu gibi (gerçek görünümüyle) tasvir ediliyorsa bu tasvire, nesnel (gerçekçi) tasvir denir. Buna karşılık tasvir edilen şeyi yazar, kendi duyularına veya mizacına göre değiştiriyorsa bu tasvire de öznel (sübjektif) tasvir denir (Kavcar, 1999: 45).

Sancılı Bir Gün romanı psikolojik çatışmaların, bunalımların, sancılıların yaşandığı bir kitap olduğu için kitapta daha çok sübjektif tasvirler yapılmıştır. Sabahat Emir, *Sancılı Bir Gün* romanında Tijen'in içinde bulunduğu ruh halini de dikkate alarak tasvirler yapar.

Kar benden uzak. O, tabiat ananın uçarı ve hovarda çocuğu. Kararsız bir genç kalbi gibi gözünü karartmış; nereye konacağını bilmeden savrulup durmakta. Terk etmiş... terk edilmiş... Böyle şeylere aldıracağı bile yok! Yağışında bile bir kararı olmayışı şaşırtıcı. Bazen tek emeli bir an önce yeryüzüne inmekmiş gibi toprakla öpüşmeğe can atarcasına

dolu dolu kümeler halinde yere iniyor. Bütün telaşı; el değmemiş beyazı yaratmak! Sonra hevesine almış gibi incecik tanecikler halinde topraktan başka her yere düşmeğe razıymış gibi incecik taneler halinde isteksiz yalpa vuruyor. Uzun süre seyrediyorum bu yalpa vuruşları (Emir, 1980: 39).

Yukarıdaki örnekte boşanma aşamasında olduğu için ne yapması gerektiğini bilemeyen kararsız bir ruh hali içindeki Tijen, dışarıda yağın karın tasvirini kendi ruh haliyle özdeşlik kurarak yapar. Başka bir yerde Tijenm, yine şöyle bir betimleme yapar.

Etrafıma bakınıyorum. Basit ama zevkli döşenmiş şirin bir evdeyim. Planı benim daireminkiyle aynı ama benim evimden sevimli ve sıcak. Aydınlık da. Pencere boydan boya tül kaplı olduğu için karın çıplak ve ürkütücü varlığı hissedilmiyor burada. Koltukların ve başköşedeki somyanın renk renk çiçekli örtüleri unutulmuş baharın müjdecilerini aksettiriyor (Emir, 1980: 122-123).

Yine yukarıdaki örnekte de subjektif bir betimleme söz konusudur. Zira Tijen, içinde bulunduğu mekânla özdeşlik kurduğu için somyanın üzerinde bulunan çiçekli örtüleri baharın müjdecisi olarak görür ve o şekilde betimler.

2.1.8.3. Diyalog tekniği

Dilin bilinen ilk ve en doğal işlevi konuşmadır. Bir tür içgüdü de diyebileceğimiz konuşma insanların duygu ve düşüncelerini ifade ettikleri durumdur. Diyalog ise kısaca edebî bir metinde en az iki kişi arasında gerçekleşen konuşmalara denir. M. Bakhtin, *Diyalojik Muhayyile*'de diyalogun önemini şu şekilde özetlemektedir:

Diyalog durursa her şey durur. Çünkü diyalog, doğası gereği sonlanamaz; sonlanmamalıdır. Dostoevsky'nin romanlarında her kapı diyaloga açılır, her söz diyalojik bir tartışmaya doğru seyredir. Bir söz tek başına nereye varabilir ki? Varoluşun asgari kaidesi, en az iki farklı sestir (Aktaran Çıraklı, 2015: 143).

Mehmet Tekin ise roman türünün vazgeçilmez tekniklerinden biri olan diyalogun bu denli önemli olmasını iki nedene bağlar. “Diyalogun basit ama temel işlevi, gizli olanı ‘aşikâr’ kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır. Aslında bu nitelik sanatın, dolayısıyla romanın da niteliğidir” (Tekin, 2020: 266).

Mehmet Tekin'in bu veciz cümlesinde geçen “gizli olanı aşikâr kılma” aslında *Sancılı Bir Gün* romanının ana omurgası olan diyalog yönteminin en önemli işlevine ışık tutar. Zira *Sancılı Bir Gün* romanının ana olay örgüsü olan dört telefon konuşmasıyla hem kahramanların gizli yönleri ifşa olur hem de kahraman-anlatıcı ve çevresi ile ilgili kafalarda oluşan soru işaretleri cevap bulur. Bu bağlamda, Sabahat Emir'in diyalog

teknikini çok etkili kullandığı söylenebilir. Tijen, hayatının muhasebesini yaptığı o zor geçen günde içini dökebileceği birilerini düşünür. Onlardan bir tanesi babasıdır. Tijen babasının umursamaz yönünden medet umarak onu arar ve kendisini bu yönde motive edeceğini düşünür. Fakat diyalog istediği gibi geçmez ve babasının annesini aldattığını öğrenir.

- Bugün bana gelebilir misin baba?
- Sanmıyorum kızım.
- İstersen ben sana geleyim. Ha?
- Ne yazık ki olamaz. Anlarsın ya?.. O’nunla buluşacağım.
- Hemen mi?
- Bir saat sonra.
- Ya annem seni arar da bulamazsa?
- Telefonu açık bırakacağım.
- Gelirse?
- Ani olarak bir hasta arkadaşımı ziyarete gittim diye not bırakacağım.
- Her şeyi nasıl da düşünmüşsün!
- Alıştım artık. Bir ömür boyu yaptım bunları (Emir, 1980: 69).

Yukarıda verilen diyalog örneğinde bu tekniğin işlevi somut bir şekilde bu telefon görüşmesiyle ortaya çıkar. Zira okuyucu, Tijen’in babasının birçok yönlerini bu diyalog sonucunda öğrenir.

Tijen, Anne ve babasından beklediği ilgiyi bulamayınca bu seferde arkadaşı Ayla’yı arar. Konu, Suha Bey’in Tijen’i arayıp çaya davet etmesi üzerine yoğunlaştığında Tijen’le Ayla arasında şu diyalog geçer.

- Ne olur Ayla, ondan bahsetmeyelim! diye yalvarıyorum.
- Bozuluyor:
- Kız seni rahatsız edecek bir şey mi yaptı? diye soruyor.
- Akşam sırnaşıklık edip durduğu yetmiyormuş gibi bir de sabah sabah telefon açtı. Çaya davet etti.
- E, ne var kızacak bunda?.. Gayet doğal! Senden hoşlandı. Öyle ki memnuniyetinden herkesin hesabını ödedi. Onca parayı. Darılma ama şekerim, dikkat ettim de sen kimseyi beğenmiyorsun. Burnun havalarda. Geçenlerde mimar Edip Bey için de atıp tutmuştun. Sana da adam beğendiremiyoruz valla!
- Şart mı?
- Ne şart mı?
- İlle birisiyle tanışmam. Birisiyle olmam.
- Kızım, çocuk gibi konuşma! Toplumun gereği bu. Herkes çift giderken senin tek olman dengeyi bozuyor. Kavalye meselesi. Ya kocanla barış ya birilerine karar kıl. Kafayı bulduğunda her zaman benim kocam taşıyacak değil ya seni? (Emir, 1980: 93).

Tijen bu telefon görüşmesinden de umduğunu bulamaz ancak okuyucu, bu diyalog sayesinde Ayla'nın yozlaşmış kişiliği hakkında bilgi sahibi olur.

2.1.8.4. İç Diyalog

İç diyalog, roman kahramanın ruhsal durumuna göre sanki karşısında biri varmış gibi konuşup araya başka cümleler de serpiştirdiği anlatım tekniğidir. İç diyalog yönteminde cümleler; bilinçaltı yönteminden farklı olarak dil bilgisi kurallarına göre kurulur. Öte taraftan iç diyalog; kişilerin iç çatışmalarını, ruhsal durumlarını, yalnızlık veya başka nedenlerden dolayı diğer insanlara söyleyemedikleri sözleri ifşa ettiği için önemlidir. Mehmet Tekin, iç diyalogu, “İç diyalog bir anlamda iç monoloğa benzer. Roman kahramanın içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle -sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması tartışmasıdır.” (Tekin, 2020: 271) şeklinde tanımlar.

İç diyalog yöntemi, daha çok kişilerin iç muhasebe yaptığı romanlarda kullanıldığı için *Sancılı Bir Gün* romanında sıkça kullanılmıştır. *Sancılı Bir Gün* romanında Tijen, gün boyunca yalnızdır ve kendi kendisiyle bir iç muhasebe halindedir. Haliyle, birileri yanındaymış ve onlarla konuşuyormuş gibi kendi kendisiyle konuşur ve tartışır.

Arkadaşlar olmasaydı akşam eve kolay gelemezdim. Arkadaşlar olmasaydı içmezdim. Haydaa, arkadaşlar olsun mu olmasın mı? Dönüp dolaşıp geldik mi aynı yere; ‘to be or not to be.’ Herkes gibi. Herkesten biri miyim yoksa? Özelliksiz, renksiz, tutarsız, kararsız ve temelsiz... Ve prangaları kadehlerin tortusunda çürütmek isteyen... (Emir, 1980: 8).

Yukarıdaki alıntıda iç diyalogun kişinin ruhsal durumu hakkında okuyucuya bilgi verme işlevi net bir şekilde görülmektedir. Zira *iç diyalog* dışarıdan bakıldığında kahramanın fark edilemeyecek kişilik özellikleri hakkında okuyucuya ipuçları verir. Bir başka yerde Tijen, kocasından aldığı mektup sonucunda iyice bunalıma girer ve derdini anlatacağı birisini aramaya karar verir. Aşağıdaki alıntıda Tijen, sanki birisi karşısında varmış ve onunla konuşuyormuş gibi davranır.

Bu sancılı güne bir dosttan daha iyi kim yaraşır? Ayla'ya telefon açıp şu mektup olayını açıklamalıyım. Sonra aklıma ve dilime geleni... Ayla dinler. Eğer kocası briç partisine gittiyse belki çocuğunu alır bana gelir. Havaya mavaya aldırılmaz, gelir o! Gözü pek kızdır. Karşılıklı içer, şimdiye kadar konuşmadıklarımızı konuşuruz (Emir, 1980: 91).

İç diyalog yönteminin bir işlevi de kahramanların iç konuşmayla kendilerini avutmalarıdır. Nitekim yukarıdaki iç diyalog örneğinde, Tijen’in ruhsal durumunun etkisiyle kendini avuttuğu görülür.

2.1.8.5. İç Monolog tekniği

Değişik kaynaklarda Türkçe karşılığı, “iç konuşma” olarak da geçen bu teknik; Mehmet Tekin tarafından “okuyucuyu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar, muhtemel yorum ve açıklamalar okura bırakılır” (Tekin, 2020: 276) şeklinde tanıtlır. Klasik roman anlatımında yazar, roman kahramanlarını okuyucuya değişik bakış açılarıyla tanıtır. İç monolog yönteminin kullanıldığı bölümlerde ise yazar aradan çekilir ve okuyucuyla kahramanın iç dünyası aracısız bir şekilde karşı karşıya kalır (Tekin, 2020: 276). Bir başka deyişle; iç monolog yönteminin kullanıldığı bölümlerde “roman kişinin aklından, kalbinden geçenleri sinema izler gibi seyrediyoruz” (Çetin, 2019: 179).

Berna Moran, iç konuşma tekniğiyle ilgili ilginç bir iddia ileri sürerek “İç konuşma tekniğini dünyada ilk kullanan yazarın Recaizade Mahmut Ekrem olduğunu ve bunun 1886’da yazdığı *Araba Sevdası*’nda denediğini söyler” (Aktaran Çetin, 2019: 180). Öte taraftan bir önceki bölümde incelediğimiz iç diyalog ile iç monolog teknikleri arasında, alıcı dışında önemli bir fark yoktur. İç diyalogda kahraman, birisi karşısındaymış ve onunla konuşuyormuş gibi davranır. Ancak iç monologda kişi içinden konuşur ve anlattıklarının dinleyicisinin de yine kendisi olduğunu farkındadır.

İç monolog; Sabahat Emir’in *Sancılı Bir Gün* romanında modernizmin insanı bunalan baskısı altında ezilen ve yaşadığı yoğun yalnızlık sonucu içini bir türlü dökemeyen bunalım halindeki Tijen’in bilinçaltını rahatlatmak için bir çıkış yolu olarak denediği yöntemlerden bir tanesidir. Zira “Karakterlerin farklı bilinçlilik hallerinin yansıtıldığı iç monologlar sayesinde okur arasında postmodern anlatılarda daha çok rastladığımız bir bilinç düzeyi yakalamakta(dır)” (Çıraklı, 2015: 71). Tijen, kocasından boşanma içerikli mektubu aldıktan sonra bir koltuğa yığılır ve kendinden geçer bu arada içinde bulunduğu ruhsal durumu, üzüntüsünü iç monolog yöntemiyle okura şu şekilde yansıtır.

Sonunda yakalandım işte! Kapana kısılmışlıkda şeytanın acı alaylarına katlanmaktan başka çare yok!

Hadi Tijen!.. Unutuş cehenneminde hızlı dönüşlerle baş döndürdüğü şü ateş dansını yap da herkes alkışlasın seni!. Veya hayatın sana vız geldiğini haykıran zevk ve neşe vad eden şarkılar söyle, dinlesinler! Kendinden geçinceye sözüm ona dostlarının ,göstermelik kavalyelerinin sokuluşlarını hissetmeyinceye kadar iç!.. Sonucu değıştirmek, kendinden kaçabilecek misin bakalım? (Emir, 1980: 43).

Yaşadığı dünyayla ve yakınındaki insanlarla diyalog kuramayan Tijen’in ruh dünyasının yansıtılmasında iç monolog tekniğini kullanılır. Tijen, babasının annesini aldattığını öğrendikten sonra da annesine çok acır ve içinden şunları geçirir.

Anneme acıyorum.

Hem de kendim kadar. Değişik biçimlerde davrandık; gizli gizli birbirimizi beğenmedik. Ama şimdi aynı çizgideyiz. Aynı sesin, aynı çığlığın, aynı istenmeyişin içinde. Kim derdi bir gün sevgisizlikte buluşacağımızı? Hayatımıza giren erkeklerle ikimiz de bütünleşemedik. O, hep yamamağa çalıştı. Ben, iplikleri gevşettim diye sökülüp attım (Emir, 1980: 78).

Bu arada okuyucu, Tijen ve annesi hakkında birçok sahih bilgi edinir. Çünkü kişi, kendi kendisiyle konuşurken dinleyicinin yine kendisi olduğunu bildiğinden gerçekleri olduğu gibi ve saptırmadan anlatır.

2.1.8.6. Bilinç akışı

Bilinç akışı, roman şahıslarının genellikle çalkantılı zamanlarında bilhassa ruhsal durumlarının bozuk olduğu zamanlarda devreye giren bir yöntemdir. Berna Moran; bilinç akışından, “Roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik(...)” (Moran, 2001: 82) olarak bahseder. Robert Humphrey ise bilinç akışını “İletişim amacı taşımayan bu duygu ve düşüncelerin hiçbir sansür ve kısıtlamaya uğramadan olanca olasılığı ile aktarılması anlatıyı zenginleştiren bir unsurdur.” (Aktaran Çıraklı, 2015: 68) şeklinde tanıtır. Bilinç akışında roman kahramanların duygu ve düşünceleri her hangi bir sosyal veya dini filtrelemeye tabi tutulmadan olduğu gibi yansıtılır.

Öte yandan bilinç akışı, genellikle iç monolog yöntemiyle karıştırılır. Hâlbuki aralarında çok önemli farkla vardır. Berna Moran, iç konuşma tekniği ile bilinç akımını şöyle karşılaştırır:

Bilinç akımı da roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez. Bilinç akımında yalnız düşünceler değil, duyular, imgeler de yer alabilir ve

tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin en altına yakın kesimidir (Moran, 2001: 82).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere mevzubahis yöntemle duygu ve düşünceler dil bilgisi kurallarına bağlı kalınmadan ve sayıklamalar hâlinde aktarılır. *Sancılı Bir Gün* romanında Tijen, boşanma davasının duruşmasını kafasında tasarlar ve yargıçlarla yapacağı konuşmayı zihninde canlandırır. İşte bu hayalî duruşmada sanki yargıç ona soru soruyormuş gibi kendi kendine hem soru sorar hem de bu sorulara cevap verir.

Ne dediniz Sayın Yargıç, bir kararda durmayan ölçülerimle hatalı mıyım? Başkalarını da ayartmayı amaçlamış saçmalar silsilesi miyim? Bağışlayın beni! Saçmadan öteye gidemediğimi biliyorum. -Bir küçük Burjuva Hatununun Yanılgıları- filminde ben isteyerek ve bilerek rol almadım. Rejisörler zorladı beni. Rejisörler (Emir, 1980: 87).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere Tijen'in kurduğu cümlelerde düşünceler arasında mantıksal bir bağ yoktur. "Ayrıca, bilinç akışı tekniğinin en önemli özelliklerinden biri olan bilincin çağrışımlarla olaydan olaya, hatıradan hatıraya atlayabilme olanağı" (Çıraklı, 2015: 75) tanınması Tijen'in hayalî duruşmada yargıçla konuşurken konudan konuya atlamasına neden olur. Böylece bilinç akışı yöntemiyle romanın başkışısı Tijen'in içinde bulunduğu psikolojik durum tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilir.

2.1.8.7. Geriye dönüş tekniği

Geriye dönüş tekniği, bir taraftan kahramanların psikolojik durumları hakkında okuyucuya bilgi verirken öbür taraftan romanın kurgusal yapısının oluşturulmasında da rol alır. Mehmet Tekin, geçmişin roman için ne kadar önemli bir zaman dilimi olduğunu şu şekilde anlatır.

Roman, zaman bakımından geçmiş, hal ve geleceğe açık bir türdür. Roman sanatında geçerli olan zaman "şimdi"dir. Her şey bu "şimdi"nin içinde kurgulanır. Ancak romanı roman yapan, bu değildir. Romancı, gerçek olan "şimdi"den geçmişe ve hatta geleceğe uzanır dolayısıyla anlatıma bir sahilik kazandırır. Özellikle geçmiş roman için çok önemli bir zaman dilimidir. "Şimdi" bir anlamda geçmişe adanmış yaşantılar manzumesidir ve şimdi görecedir. Bir olayı sığağı sığağına yazsak bile, geçmişini anlatmış, yazmış oluruz (Tekin, 2020: 244).

Sancılı Bir Gün romanında anlatma zamanı, bir günlük bir zaman dilimini kapsar. Ancak, romanda (sıklıkla) geriye dönüşler yapılarak akronik zamana göndermeler yapılır. Kimi yerde bir kimi yerde birkaç yıl olan bu dönüşler konuyu uzatır ve detaylara kavuşturur. Yazar, akronik zaman yöntemiyle Tijen'in geçmiş

yaşantısıyla ilgili bilgileri okuyucuya sunar. Sonra aktüel zamana tekrar döner. Okuyucunun romandaki olaylar hakkında bilgi sahibi olabilmesi ve kişileri tanıyabilmesi için geriye dönüş tekniği kullanılır. Sabahat Emir, Tijen'in çocukluk ve evlilik yıllarını geriye dönüş ve özetleme tekniğiyle gün yüzüne çıkarır. Her geriye dönüş uygulamasında okuyucu şahıslar ve olaylar hakkında biraz daha malumat sahibi olur.

Sancılı Bir Gün romanında Tijen'in okul yıllarına ait bir anısını anlattığı olay, geriye dönüş tekniğinin başarılı örneklerindendir. Yazar bu tekniği kullanarak Tijen'in çocukluğunda anne şefkati görmediğini okuyucuya anlatmak ister.

Okulda bir gün öğretmenimiz “Hayalinizde yaşattığınız bir anne tipini canlandırınız.” demişti. Biraz tombulca, açık kumral saçlı, topuzlu, beyaz tenli, içinde yıldızcıkların oynadığı el gözleri olan güleç bir kadını tasvir etme gayretine girişmişim. Onu nedense on beş odalı bir konağa yerleştirip bir odadan bir odaya şarkılar söylete söylete dolaştırmışım. (İnsan neden güzel hayalleri için hep geniş mekânlar seçer?) (Emir, 1980: 102).

Tijen, kocası Orhan'la nasıl tanıştığını yine geriye dönüş tekniğiyle okuyucuya anlatır. Bu arada okuyucu hem Orhan'ın fiziksel özellikleri hakkında bilgi sahibi olur hem de Orhan ile Tijen'in ilişkilerinin nasıl başlayıp geliştiğini öğrenir.

O'nu bir oyunun galasında tanımışım. Küçük sakalı, kalın camlı gözlükleriyle aydın ve ağırbaşlı bir kişi görünümündeydi. İlk defa bir profesörle tanışıyordum. Şaşkındım. Kara gözleri uzun süre gözlerime takılıp kalmıştı. Beni beğendiğini sezmişim. Beni hemen yemeğe davet etmişti. Aramızda yaş fark olmasına rağmen beni çok etkilemişti. Olgun ve akıllıydı. İnsana güven veriyordu. Hayatımda en büyük eksikliğin güven duygusu olduğunu onu tanıyınca anlamışım. Babamın tersine onda her şey bir değer ve izah tarzı buluyordu. Daha ilk buluşmamızda kendi kendime işte, evlenebileceğim adam! Demişim (Emir, 1980: 87).

Ayrıca yukarıdaki örnekle çok daha önemli bir ayrıntı; Tijen'in babasının annesine karşı olan davranışlarından Tijen'in hayatında güven duygusunun eksik kaldığı da öğrenilir. Geriye dönüş tekniği, roman konusunun okuyucunun kafasında tam olarak şekillenmesini sağlar. Her geriye dönüşte okuyucu, fotoğrafın başka bir tarafını daha görme fırsatı bulur. Bu durum roman bitinceye kadar devam eder.

2.1.8.8. Montaj tekniği

Modern roman, istifade edebileceği diğer bilim ve sanat dallarından (tarih, felsefe, psikoloji, müzik, şiir vb.) aldığı bir takım verileri (Tekin, 2020) kendi kurgu potasında eritip kullanabilen bir türdür. Yazarın kabiliyeti doğrultusunda romanın iç

dokusuna nakşedilen bu alıntılar bir taraftan romana güç diğer taraftan okuyucuya romanı okurken keyif verir. Eski edebiyatımızda asırlarca kullanılan “iktibas” sanatının modern hali de diyebileceğimiz montaj tekniğini Mehmet Tekin şu şekilde tanımlar. “Montaj tekniği bir romancının genel kütür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı ‘kalıp halinde’ eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanılması demektir” (Tekin, 2020: 254).

Modern romanda, oldukça sık kullanılan montaj, Sabahat Emir’in *Sancılı Bir Gün* romanında okurun karşısına daha çok müzik ve şiir alıntısı bazen de vecize şeklinde çıkar.

Tijen, üzerinde bir ağırlık olduğu halde hayatının muhasebesini yapmaya hazırlanırken bir zamanlar Venedik yakınlarında bir güneş saatinin altında okuduğu bir “vecizeyle” kendi tanımıyla “sancılı bir güne” başlar. “Bir zamanlar Venedik yakınlarında bir güneş saatinin altında okuduğum bir yazı hafızamda iç içe girmiş yankılar yapmakta: ‘Yalnız hoş geçen zamanları sayarım’ ” (Emir, 1980: 7).

Romanın başka bir yerinde tiyatro oyuncusu olan başkişi Tijen, William Shakespeare’den bir sone montajı yaparak ruhunu avutmaya çalışır.

Zavallı ruh, günahkâr toprağımın can evi,
Olmuşsun başkaldıran güçler elinde köle;
Niçin yanar içinde dert ve yokluk alevi,
Oysa dış duvarların süslü, boyalı böyle? (Emir, 1980: 22).

Tijen, yalnızlık duygusu içerisinde hayatının muhasebesini yaparken dışarıda kar yağmaya başlar bu arada Karacaoğlan’ın bir Semai’sinden uyarlanmış bir şarkı kendiliğinden Tijen’in diline dolanır.

İncecikten bir kar yağar
Tozar Elif Elif diye
Deli gönül abdal olmuş
Gezer Elif Elif diye (Emir, 1980: 40).

Tijen, babasıyla yaptığı telefon görüşmesinde babasının annesini aldattığını öğrenir ve kederi azalacağına artar. Bu arada radyoyu açar ve radyoda yanık sesli bir kadın solist, aşağıdaki örnekte verilen türküyü söylemeye başlar.

Selam da söyleyin Mahmud’uma
Çiftliğimi çubuğumu satamam da

Beş bini on bin yapamam da
Oğlum Mahmud’um diyemem aman
Kurtaramam onu zindandan
Zindandan... (Emir, 1980: 76).

Sabahat Emir’in edebiyat fakültesi mezunu olması ve bir dönem edebiyat öğretmenliği de yapmış olması zihninde birçok sanat dalından malzeme birikmesini sağlar. Romanda montaj tekniğinin çok fazla ve suhuletle yapılmış olması bunun göstergesidir.

2.1.8.9. Leitmotiv tekniği

Müzikten edebiyata transfer edilen (Tekin, 2020) bu yöntem eski edebiyatımızda kullanılan “tekrir” sanatını çağırıştır (Külekçi, 1995: 163). Leitmotiv tekniği de tekrar gibi anlatıma duygusal bir güzellik katar. Ayrıca roman kahramanın okurun zihninde kalıcı olmasına da yardım eder. “Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler de “leitmotiv” olarak kabul edilmelidir” (Tekin, 2020: 263). Kundera ise leitmotiv tekniğini şu şekilde ifade eder: “Motif’i temadan ayırıyorum; motif temanın ya da öykünün romanın akışı içinde birçok kez ve hep başka bir bağlam içinde yinelenen unsurdur” (Kundera, 1989: 98). *Sancılı Bir Gün* romanın başkışısı Tijen’in roman boyunca onlarca kez kullandığı... nesi? Kelimesi romanda görülen en bariz leitmotiv örneğidir.

(...) o da nesi? (Emir, 1980: 12).
(...) güvensizlik de nesi? (Emir, 1980: 37).
(...) merakım da nesi? (Emir, 1980: 49).
(...) bu bozgun da nesi? (Emir, 1980: 59).
(...) biz demek de nesi? (Emir, 1980: 61).
(...) uzaya açılıp ayı fethetmeler de nesi? (Emir, 1980: 79).
(...) rahatını bozmak da nesi? (Emir, 1980:80).

Sancılı Bir Gün romanında kullanılan bir başka leitmotiv örneği de ufak tefek kelime değişiklikleri olsa da Tijen’in bulunduğu kaotik duruma bir anda gelmediği, bir süreç sonucunda bu duruma geldiğini anlatan cümlelerdir.

Dedim ya; bu tatil sabahı tedirginliğe pat diye birdenbire gelmedim. Ayrılığın bu altıncı ay bitiminde bir de... (Emir, 1980: 32).

Evet, evet; bu sancılı güne birdenbire gelinmedi. O bunaltıcı kibarlıkların titizlikle uygulandığı göz alıcı aynalı büfesinden kalkıp da bu ayrılığın, bu ölçsüzlük ve dağınıklığın içine birdenbire düşmedim (Emir, 1980: 36)!

Ben, bu noktaya birdenbire gelmedim (Emir, 1980: 51).

Birdenbire böyle sancılara düşmedim (Emir, 1980: 51).

Ya, işte böyle! Bulunduğu ana kolay kolay gelmiyor insan. Yavaş yavaş, adım adım (Emir, 1980: 98)...

Bugün gibi hiçbir şey birdenbire oluşmadı. Birike birike. Körüklene körüklene. Sindire sindire (Emir, 1980: 108).

Yukarıdaki örnekte leitmotiv yöntemiyle başkişinin kocasıyla yaşadığı ayrılık süreci hakkında okuyucuya bilgi verilir. Bu süreç, Tijen'in hem fiziksel hem de ruhsal yalnızlığını ortaya çıkarır.

2.1.8.10. Özetleme tekniği

İnsanı ve hayatı anlatma amacıyla yola çıkan ve özü itibarıyla çok uzun olan roman türünü gereksiz ayrıntılardan kurtararak ona, derli toplu bir görünüm kazandıran (Tekin,2020: 241) özetleme tekniğini Jahn Manfred de “Anlatıcının, bir olay dizisini, tematik olarak bir noktada odaklanmış, derli toplu bir açıklama şeklinde yoğunlaştırarak verdiği bir anlatma tarzıdır” (Jahn, 2015: 104) şeklinde tanıtır. Görüldüğü üzere Mehmet Tekin ve Jahn Manfred özetleme tekniğinin asıl işlevinin esere derli toplu bir görünmek kazandırmak olduğu noktasında hem fikirdirler.

Roman, büyük bir amaçla yola çıkar. İnsanın yaşamını anlatmak. Ancak insanın bütün yaşantısı an be an yazılamaz veya anlatılamaz. İnsanoğlu, günlük hayatta başından geçen bir olayı sözlü olarak anlatırken bile olup biteni saniyesi saniyesine anlatamaz, özetleyerek anlatır. Bundan dolayı özetleme yöntemi, anlatan ve dinleyen kişilere zamandan büyük tasarruf sağlar. Roman sanatında da romancının insanın yaşamını anlatırken bir çıkmaza saplanıp kalmasını engelleyen yöntem şüphesiz özetleme tekniğidir. Ayrıca özetleme yöntemi, romancıyı ister istemez bir roman disiplinine de sevk eder. Zira “Roman, kendi mantığını kurarken tabii ki hayattan yararlanacaktır. Ancak bu yararlanma ‘öykünme’nin ötesine geçmemektedir. Roman adeta bir model olarak görüp öykündüğü hayatı, kendi mantığı içinde yeniden kurar, kurgular” (Tekin, 2020: 240). Sabahat Emir de *Sancılı Bir Gün* romanının başkişisi Tijen'in otuz yıllık yaşantısını geriye dönüşlerle anlatırken sık sık özetleme tekniğini kullanır.

Bayramlarda özenle tafta elbiseler giydirilen bir çocuktum, müsamerelerde alkış toplardım. Danslı toplantılarda çay ve kokteyllerde güzel yüzümü pahalı makyaj malzemeleriyle daha da güzelleştirme savaşı verdim. Yazın kotralada gezdim, son model

arabalarda savruldum. On dördüncü Lui stili koltuklarda pahalı İskoç viskileri yudumladım. Lüks otellerin roof'larında mum ışığında akşam yemekleri yedim. Büyülü sahne ışıkları altında göz alıcı elbiseler giyip kraliçelerin yüreğiyle seslendim. Ama gerçek olanı, öz olanı, kalıcı olanı yakalayamadım (Emir, 1980: 25).

Yukarıda verilen örnekte de Tijen'in otuz yıllık yaşantısı beş altı satırda özetlenerek geçmiş yaşantısındaki sosyal hayatı hakkında okuyucuya genel bir bilgi verilir.

2.1.9. İzleksel kurgu

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

	Ülkü Değerler	Karsı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Tijen, Tijen'in Yaşlı Kadın Komşusu, Kenan, Madam Rita, Süheyla Hanımın Çalışkan Hizmetçisi Tijen'in Kedisi Pamuk	Orhan, Tijen'in Annesi Handan Hanım, Tijen'in Babası, Tijen'in Arkadaşı Ayla, Suha Bey, Tijen'in Kaynanası, Ayla'nın Kocası Yalçın, Tijen'in Komşusu Süheyla Hanım
Kavramlar Düzeyinde	Güven Sevgi Umut Gelenek Özgür ve Bağımsız yaşama Arzusu, Sadakat Evlilik Yerellik ve Millilik Sevilme İhtiyacı Şefkat Millî Değerler	Güvensizlik Sevgisizlik Umutsuzluk Köksüzlük Mutlak İtaat Aldatma Boşanma Batı Hayranlığı Yalnızlık Şefkatsizlik Yozlaşma
Simgeler Düzeyinde	Müzik Tiyatro Ayna Dans Kedi Tijen'in Kendine Göre Ayarladığı Odası Sokak	Kar Viski Böcek Sigara Pipo Papyon İlaç tüpü Tüp bebek Mektup İntihar Sandık odası Evin İçi

Sancılı Bir Gün romanının izlekleri; Evlilik sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu, yalnızlık, batılılaşma ve yozlaşmadır. İzlekler arasındaki

anlamlı ilişki *Sancılı Bir Gün* romanının izlek bakımından derli toplu bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Stevicik izlek (tema) ile ilgili şunları söyler.

Tema bir ilgi ve değerlendirme meselesidir; eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir ana belli belirsiz hissettiğimiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bulduğumuz bir addır. Bunun için tema, en güzel ifadesiyle bir yorum ve özel şartlar meselesidir. Bu özel şartlar bilinmeksizin arada sırada anlatmak fırsatını bulduğumuz büyük olayların bazıları hiçbir anlam ifade etmez (Stevick, 2021: 64).

Sabahat Emir, bu anlamda kendisinden önce birçok yazarın işlediği temalara, sahip olduğu düşünce yoğunluğu ve kendi bakış açısıyla farklı yorumlar getirir. Stevicik'in ifade ettiği şekliyle bir ilgi ve değerlendirme meselesi olan tema, onu işleyen kişilerin elinde farklı şekillere bürünerek hayat bulur.

2.1.9.1. Evlilik sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu

Her toplumda farklı tanımları yapılan ve kendisine farklı anlamlar yüklenen evlilik kurumu, şüphesiz her yüzyılda ve her toplumda önemini koruyan evrensel bir konudur. Her ne kadar modernleşmeyle birlikte evlilik mefhumunun içi boşaltılmaya çalışılmışsa da (Karslı, 2019: 1-14) bilhassa Türk toplumu gibi önemli bir kısmı muhafazakâr olan toplumlarda evlilik kavramı, aile kurmanın başlangıcı sayıldığından kutsallığını ve önemini korumaktadır. İnsanlığın en kadim anlaşması sayılan evlilik ahdi; kültürel, sosyal, biyolojik, psikolojik ve ekonomik amaçlarla yapılır.

İbrahim Davudi, *Evlilik Kurumu ve Aileye Yönelik Psiko-Sosyal Hizmetler* adlı doktora tezinde yerli ve yabancı birçok araştırmacının evlilik tanımlarından yola çıkarak şöyle bir evlilik tanımı yapar: “Evlilik, iki karşı cins arasında yasalara uymak şartı ile aile kurmayı, çocuk doğurmayı, bu çocuklara belli bir statü sağlamayı ve kültürel, sosyo-ekonomik, psikolojik, biyolojik amaçları hedefleyen bir anlaşma ve dayanışmadır” (İbrahimi, 1998: 6).

Azize Nilgün Canel ise *Evlilik ve Aile Hayatı* (2011) adlı kitabında evliliğin amacının ne olduğu sorusuna şu cevapları sıralamaktadır.

Evliliğin Amacı Nedir? Sevme ve sevilme ihtiyacı, iki kişinin biyolojik, sosyal ve psikolojik gereksinim ve güdülerini doyurması, dünyaya yeni nesiller getirme, toplumda bir yer edinebilme, birlikte güven içinde olma ve korunma duygusu, dayanışma duygusunu hissetme, geleceğe güvenle bakabilme, birbirlerinden onur ve kıvanç duyabilme, cinsel yaşamın sağlıklı olarak düzenlenmesi (Canel, 2011: 20).

Evlilik tanımlarına ve evliliğin amaçlarına bakıldığında evlilik kurumunun insanlar için ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Bununla birlikte evlilik kurumunun önemli bir unsuru ve tarafı olan kadınların toplum içindeki konumunun da çoğunlukla evlilik müessesesiyle iç içe ve onunla ilintili bir konu olduğu bir gerçektir. Şerif Mardin “ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğunun toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlar” (Mardin, 1991: 33) olduğunu söyledikten sonra ilk romancıların bilhassa iki konu üzerinde yoğunlaştığını iddia eder:

Türk kültürünü konu alan tarihçilerin belirttiği gibi, bu yazarlar en çok iki sorunun üzerinde durdular; kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması. Oysa şüphesiz bu iki alan, Osmanlı kültürüne göre en ‘yüce’, gizil değer yapısına göre ise en duyarlı olanlarıdır ve bundan dolayı 19. yüzyıl yazarlarımızca –bilinçli veya bilinçsiz- tercih edilmiştir (Mardin, 1991: 33).

Berna Moran ise Tanzimat yazarlarımız tarafından uygarlaşmamız için seçilen konulardan iki tanesinin “evlenme usulü ve kadına karşı tutum” olduğunu söyler.

İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami ve Şamipaşazade Sezai’nin yapıtlarına bakacak olursak görürüz ki yalnız roman türünde değil, şiir ve tiyatro türlerinde de, uygarlaşmamız için gerekli görülen yeni birtakım anlayışların, kavramların, değerlerin, Batı’dan alınarak kendi toplumumuza mal edilmeleri amaçlanmaktadır. Bundan ötürü evlenme usulü, kadına karşı tutum, cariyelik kurumu, ticaret anlayışı gibi toplumsal sorunlar romanlarımızda eleştirilecek konular olarak seçilir (Moran, 2001: 19).

Öte taraftan Osmanlının son zamanlarında doğan ve Cumhuriyet rejimini idrak eden kadın yazarlarımız ile Cumhuriyetin açtığı modern okullarda yetişen kadın yazarlarımız da “Evlilik sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu” izleklerini seleflerine oranla daha bilinçli olarak işlemeye devam etmişlerdir. Farklı ideoloji ve farklı edebî anlayışta olmalarına rağmen zikredilen konuyla ilgili birçok kadın yazar eser vermişlerdir. Fatma Aliye Hanım başta olmak üzere Halide Edip Adıvar, Pınar Kür, İnci Aral, Nazlı Eray, Leyla Erbil, Adalet Ağaoğlu, Sevinç Çokum, Emine Işın, Emine Şenlikoğlu, Şule Yüksel Şenler ve Sabahat Emir; “Evlilik Sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu”nu eserlerinde işlemişlerdir.

Bu bağlamda *Sancılı Bir Gün* romanına bakıldığında şu görülür. Başkişi Tijen, boşanma aşamasında olan bir kadındır. Altı aydır kocasından ayırdır ve kocası tarafından bu süre içerisinde aranmamıştır. Tijen, karlı bir pazar sabahı, akşamdan kalma kafasıyla hayatının muhasebesini yapmaya başlar. Çocukluğundan otuzlu yaşlarına kadar ki olan bu süre zarfında yaşadıklarını mercek altına alır. Bilhassa, evlenme sürecini ve evlendikten sonra yaşadığı sorunları iç monolog yöntemiyle

okuyucuyla paylaşır. Böyle olunca da Evlilik sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu; *Sancılı Bir Gün* romanın ana izleği olur. Nurullah Çetin romandaki izleğin belirlenmesinde leitmotive cümlelerin yol gösterebileceğini söyler.

İzleğin belirlenmesinde ana örge motifinden yararlanabiliriz. Ana örge (leitmotive, kılavuz motif, gong ifade) romanın belirli yerlerinde ana düşüncüyü ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır (Çetin, 2019: 125).

Sancılı Bir Gün romanında “Evli bir kadından saf genç kıza öğütler” (Emir, 1980: 31), “Bir yıllanmış gelinden başka yıllanmış geline öğütler” (Emir, 1980: 87) gibi leitmotive cümleler roman boyunca küçük küçük değişikliklerle Tijen tarafından tekrarlanır. Bu ana örge (leitmotive) bir taraftan romanın ana izleklerinde biri olurken bir taraftan da Sabahat Emir’in bu izlekle ilgili okurlara söylemek istediklerini Tijen aracılığıyla paylaştığı düşünceleri olur.

Romanın ana izleği olarak belirlenen “Evlilik sorunsalı/ Boşanma ve kadının toplum içindeki konumu” evlilik ile birlikte kadının toplum içindeki yerini sorgulamaya yöneliktir. Zira kadın ve evlilik mefhumları özellikle *Sancılı Bir Gün* romanında iki ayrı izlek olamayacak kadar birbiriyle ilintilidir. Nitekim daha romanın başında Sabahat Emir’in sözcülüğünü yapan Tijen, toplumdaki kadının başlıca sorununun kadınların ruhlarının yönetimini erkeklere teslim etmek olduğunu söyleyerek bir tartışma konusu başlatır.

Toplumda kadının başlıca sorununun eşitlik, eşitsizlik gibi kavramlardan çıkmadığını; kendi başına sonsuzluğa açılması gereken ruhlarına ille bir kaptan arama çabasından kaynaklandığını hissederim. Yolculuğun sorumluluğunu nemelazımcı bir sarhoşluk içinde kaptana yüklerken onun yargılarına da katlanacaksın. Çaresi yok! (Emir, 1980: 22).

Tijen ile kocası Orhan’ın evliliği yolunda gitmez. Bunun nedenini kendince sorgulayan Tijen, bulduğu cevabı okurla paylaşır. Tijen’e göre bir evlilikte, doğal ve içten olmak; karı-kocayı birbirine yakınlaştıran en önemli iki unsurdur.

Pek az ‘neden’? Demişizdir birbirimize. Bulması çok güç diye araştırmaktan kaçındığımız cevabın düğümü belki buradadır. ‘Neden’i yerinde kullanabilseydik belki ‘doğal’ı içtenliği kurabilir, birbirimize ulaşabilirdik. (Oysa şimdi anlıyorum ki daha birçok kelimeyi yerli yerinde kullanmaktan ve öz anlamlarını yaşamaktan çok uzak kalmışız). Temellerin çatırdaması boşuna değil (Emir, 1980: 28-29).

Tijen, yaşadığı yoğun yalnızlık ve pişmanlık duyguları içinde hayatının muhasebesini yapmaya devam ederken -tabiri caizse- yaşantısı yoluyla sahip olduğu tecrübelerden edindiği ibretleri okurla peyderpey paylaşır. Tijen’e göre kadının çağın

gereksinimlerine ayak uydurup kendi ayakları üzerinde durabilmesi gerekir. “Bireyci duygulanmalar, sızlanmalar zamanı geçmiştir. Günümüz kadını sorumluluklarının idraki içinde çağdaş davranmak zorundadır” (Emir, 1980: 30). Öte taraftan Tijen, Mevlana’nın kadın ile ilgili bir cümlesini okurla paylaşarak kadının konumunu kendince belirlemeye çalışır. Mevlana’ya göre kadın; hak nurudur ve adeta bir yaratıcıdır. Ancak Tijen’e göre Mevlana’nın fikirleri ve söylemleri sosyal hayatta pek fazla uygulanmaz sadece konuşmalara gösteriş katmak için kullanılır.

Dönelim. Yemeğe gönlümüzden geçtiği şekilde ‘tekrar başlayalım’ demek gibi bir şey. Susarım. Susmak o anda konuşmaktan daha sitem yüklüdür. Hani gönlümüz bunaldığında ; ‘Kadın hak nurudur, sevgili değil. Sanki yaratıcıdır, yaratılmış değil! Diyen Mevlana’da buluşacaktık? Bir zamanlar dal budak salan ney ve mesnevi merakı gösteriş miydi yoksa ney seslerinin aslına dönmek ister gibi gönül kubbesinde çınladığı gece vakitlerinde efendim nerede ben nerede? (Emir, 1980: 24).

Tijen, evliliğinin yolunda gitmemesi üzerine kendi evlenme kriterlerinin yanlış olduğunun farkına varır. Yaşadığı deneyimler sonucu adeta bir aydınlanma yaşayan Tijen, romanın değişik yerlerinde, biraz da Ahmet Mithat Efendi’nin romanın akışını bozarak okuyucuya nasihat etmesi gibi evlenirken nelere dikkat edilmesi gerektiğiyle ilgili tecrübelerini okurla paylaşır:

Evli bir kadından saf genç bir kıza öğütler:

Genç kız, sevdiği adamla ilkin ileriye dönük, ağır çalışmaların ardından hafif okul şarkıları söyleyebilen içinde çember çevirme tutkusu kaybolmamış ve anları şarkılarla bezeyebilme kıvraklığı gösterebilen dağ başını duman almışların heyecan dolu delikanlısını aramalıdır. Geleneksel bir kuşku içinde ona ailesini, akrabalarını, arkadaşlarını sormadan önce, onun kuşlara, böceklerle, uçurtmalar ve elma şekerleriyle olan yakınlığını araştırmalıdır. Onda doğanın saf yankısını aramalıdır. İlle de adamın gözlerinin içi gülmelidir. Gülmek o derece önemlidir. Yıldızsız gecelere gökyüzü uzun süre dayanabilir mi? (Emir, 1980: 31-32).

Evlilerin mutlaka bir ortak şarkıları olmalı! (Emir, 1980: 82).

Bir yılanmış gelinden başka yılanmış geline öğütler; ‘Evliliği bir kaptan, sağlam bir gemi, dalgalardan sarsılmayan bir iskele, mavi bir gökyüzü arama çabasından kurtardığımız gün... (Emir, 1980: 87).

Her yönüyle mutsuz bir evlilik yaşayan Tijen, bunun sebebini kendi kendine sorar ve şu cevapları bulur. Tijen’e göre kişilerin evlenmeden önce mutlaka karşı cinsten biriyle duygusal ilişki kurması gerekir ki birbirlerini iyi tanıyabilsinler. Böylece, Sabahat Emir; kahramanı Tijen aracılığıyla roman boyunca araya serpiştirdiği cümlelerle sağlıklı bir evlilik için yapılması için gerekenleri vermeye çalışır:

Doğru dürüst bir flört devresi yaşayamadık kocamla; çınar ağaçları altında birbirimize yaslanmış olarak kol kola yürümedik, caddelerde kimselere aldırış etmeden mevsim meyveleri (söz gelimi mısır) dişlemedik. Eğer bir kere daha dünyaya gelirsem hatalarımı tekrarlamayacağım. Eğer yarın... (Emir, 1980: 33).

Alıntıda görüldüğü üzere Sabahat Emir, Tijen aracılığıyla evlenme yaşında olan veya evlenmeyi düşünen kişilere: “Evlenmeden önce o kişiyle mutlaka duygusal bir ilişki yaşayıp onu iyice tanıyın ve şunları şunları yapın, bakın ben yapmadım, pişman oldum.” demek ister. Zira Tijen, evliliğin sadece formalite icabı (biçimsel) yapılmasına karşıdır. Ona göre evliliğin daha başka amaçlar için yapılması gerekir. Sevme ve sevilme ihtiyacı gibi sosyal ve psikolojik gereksinim ve güdülerin doyurulması gibi... Kişinin iş, aile ve çevresi; eşini ihmal etmesine neden olmamalıdır.

Çoğu zaman işi, ailesi ve çevresiyle dolu olan kocamın neden evlenmiş olduğunu düşünmüşümdür. Bunların ötesinde ona ne vermiş olduğumu kendi kendime sormuşumdur. Antika eşyalar, yaldızlı koltuklar, pahalı tablolarla süslü olan bu evin fazladan iki ayaklı bir vazoya mı ihtiyacı vardı yani? (Emir, 1980: 36).

Tijen, kocasını çok iyi tanıma fırsatı bulmadan evlenir ve hiçbir ortak özellikleri olmadığı için de zaman içinde kocasıyla sorunlar yaşamaya başlar. Aynı coğrafyanın insanı olmalarına rağmen hiçbir ortak özellikleri yoktur. Aralarında yapay bir ilişki vardır. Tartışmalar ve suskunluklar sonunda büyük pişmanlıklar yaşanır ve sonunda Tijen evden ayrılır.

Doğduğumuzdan beri aynı coğrafyada yaşamışız, aynı havada soluk almışız ama sanki o, bu coğrafyanın insanı değil. Aslında onu hiçbir coğrafya içine yerleştiremem; elle tutulmayan, üstüne basılmayan, gözle görülmeyen bir coğrafyanın insanı gibi (Emir, 1980: 28).

Evden ayrıldıktan sonra gizli bir umutla kocasının kendisini aramasını bekleyen Tijen, altı ay sonra kocasından boşanma içerikli bir mektup alır. Mektup, Tijen için büyük bir yıkım olur. Çünkü hayatta en korktuğu şey başına gelmiştir: istenmeyen kadın olmak. “İşte, hayatta en korktuğum pozisyon! İstenmeyen kadın!..” (Emir, 1980: 43). Aforoz edilmiş gibi kendini boşlukta hissederek Tijen, yeryüzünde kendisiyle aynı kaderi yaşayan hem cinslerini düşünür. Onlarla empati kurar ve kadının bir tür yazgısı haline gelen terk edilmişliği sorgular. “Yeryüzünde binlerce kadının yaşadığı bu dram benim hayatımda vurgulanınca neden bu kadar acı? Yoksa hepsinin içinde en dayanıksızı, en gurur budalası ben miyim? Tipik bir güçsüzlük ve zaaf” (Emir, 1980: 43). Bütün bunlar olurken kendisini arayıp çaya davet eden para babası Suha Bey’de kendini kaybetmiş bir kadın izlenimi bıraktığını düşünüp kendi kendine kızar. Sonra yine içten içe

kendisiyle bir iç hesaplaşmaya girer. Bu iç hesaplaşmada kadının sorunları ve mücadelesi ile ilgili sitemlerini dillendirir.

Hata üzerine hata yapıyor, pot üzerine pot kırıyorum. Bağışlamamalı beni!. Yalnız beni mi? Sağlıklı bir temel üzerine kurulmamış diyaloglarda ve ilişkilerde kayboluşun tek suçlusu ben miyim? Ben mi yarattım bu kadınları; yeryüzünde koordinatları belirsiz kadın, aranmayan kadın, kişiliğini kaybetmiş kadın, istenmeyen kadın! (Emir, 1980: 47).

Bu arada kocasının çağdaş kadın özlemi aklına gelir ve Tijen bir tür bilinç akışı konuşmasıyla kadın derneklerinin farklı isimler altında açılmasını eleştirir.

Öte yandan, kocamın deyimiyle (daha doğrusu özlemiyle) çağdaş kadın?

Bir yenisi daha; tatil gününün çaresizliğinde, sözcüklerin boşluğunda bir zavallı kadın? (Niçin çeşitli isimler altında kadın dernekleri kurulur bilmem ki?) (Emir, 1980: 47).

Sancılı Bir Gün romanı, Sabahat Emir tarafından okuru, bir karşılaştırmayla tema üzerinde düşünmeye zorlayacak bir formatla kurgulanır. Şöyle ki iki ayrı neslin temsilcisi olan Tijen (otuzlu yaşlarda) ve annesinin (altmışlı yaşlarda) evliliğe bakış açıları karşılaştırılarak okura sunulur. Zira yarı bir aydın olarak telakki edebileceğimiz Tijen ile altmışlı yaşlardaki annesinin evlilik kurumuna bakış açıları farklıdır. Ancak burada önemli olan nokta; Tijen ile annesinin evlilik kurumuna bakış açılarının farklı olmasının doğaçlama ortaya çıkmış bir fikirden ziyade yazar Sabahat Emir tarafından iki nesil arasındaki bakış açısının farklılığını gözler önüne sermek için bilinçli olarak seçilmiş olmasıdır. Zira “İzlek, bazı romancıların kafasında roman yazılmadan önce şekillenmiş ve netleşmiş(tir)” (Çetin, 2019: 124).

Tijen’in annesi Handan Hanım’a göre evlilik, her ne pahasına olursa olsun sürdürülmesi gereken bir şeydir. Handan Hanım için kocasının onun yanında olması, onurunun az olmasından daha önemli bir şeydir. “Şunu unutma; tafralı karının kapısında yalnızlık bekler. Ben kocasız yapamam kızım; yalnızlık bana göre değil. Biraz onurum az olsun da kocam yanımda olsun! (Emir, 1980: 58) der.

Tijen’in “Ben özgür bir insanım anne!” (Emir, 1980: 56) demesi üzerine annesi, Tijen’e evlilik kurumu ile ilgili düşüncesini içeren net bir cevap verir:

Bak ne diyeceğim güzel kızım şu okullu kaprislerini bırak artık! Büyüdün ve koskoca bir kadın oldun. Evli bir kadın özgür filan olamaz! Zaten insanın hayatına başka bir insan girdi mi özgürlük sınırlanır. Ayol, iki kere iki dört eder gibi kesin bu. Evlilik ciddi bir iştir! Ne sen kendi keyfince hareket edebilirsin ne de o! Bağimli ve sorumlusunuz yani! (Emir, 1980: 56).

Tijen'in annesi Handan Hanım, kocasının kendisini aldattığını bildiği halde kocasına kızıp ondan ayrılmayı düşünmez. Tuhaf bir şekilde kocasını kendisinden almak isteyen kadına kızar ve böylece Tijen ile aralarındaki evlilikle ilgili görüş farklılığı çok net bir şekilde ortaya çıkar.

Yıllardan beri mücadele ediyorum ben. Bak, iş güç yetmiyormuş gibi bir de akşama doğru babanı izlemeğe çıkacağım.

— Ne var? Ne oldu yine?

— Kör olmayası hala uslanmadı. Geçenlerde Neveser Hanım onu Mačka Otelinin lobisinde sarışın, genç bir kadınla viski içerken görmüş. Son zamanlarda geç gelişlerinden bir şeyler döndüğünü sezinliyordum zaten (Emir, 1980: 57-58).

Telefon konuşması esnasında Tijen'in annesi, kocasının çapkınlık yapmaması için onu denetlemeye çıkacağını söylemesi üzerine Tijen, ona karlı havada çıkmaması gerektiğini söyler. Bunun üzerine Handan Hanım, yine evliliğe ve kocaya dair bakış açısını net bir şekilde ifade eden şu cümleleri kurar.

— A, ne diyorsun sen ayol? Değil kar, kurbağa yağsa giderim. Kocayı başıboş bırakmaya gelmez. Onuru monuru bir kenara bırakıp devamlı kontrol edeceksin. Kontrolden çıktıklarını hissederek hissetmez burunlarını kim bilir nereye sürterler kâfirler! (Emir, 1980: 58).

Görüldüğü üzere altmışlı yaşlardaki Handan Hanım ile otuzlu yaşlardaki Tijen'in evlilik mefhumuna bakış açıları birbirinden oldukça farklıdır. Sabahat Emir, evlilik kurumuna bakış açısının nesilden nesile değişiklik gösterdiğini anlatmak için bilerek böyle bir karşılaştırma yapmış gibidir. Sabahat Emir, romanın ilerleyen sayfalarında Tijen aracılığıyla boşanma davaları hakkındaki düşüncelerini de okurla paylaşır. Ona göre bir boşanma olayında sadece karı-koca sorumlu değildir. Bu süreçte birçok etken pay sahibidir.

Boşanma davalarında herkesi suçlamalı. Eğer davaya mahkeme salonlarında bakılmasında ısrar ediliyorsa. Herkes her şeyden sorumludur. Diye bağırırım geliyor. Aileler, öğretmenler, komşular, arkadaşlar, dostlar, düşmanlar, iktidarlar, muhalefetler, satıcılar, şoförler, ustalar, kapıcılar, manavlar, biletçiler, doktorlar; herkes (hatta eşyalar bile, hayvanlar bile. Müzik bile. Resim bile, ideolojiler bile, süper devletler ve onların dev teknolojileri bile. Geçmiş ve gelecek bile. Coğrafya bile. Tarihçiler bile. Arşivciler, arkeologlar bile. Folklorcular bile) Tanrım! Her şey! (Emir, 1980: 75).

Öte taraftan Tijen, iç hesaplaşmaya devam eder. Bu arada kocasını terk etmekle ne kadar zor bir karar aldığını düşünür. Özgür bir kadın olarak kendi ayakları üzerinde durmak ve onurlu, modern bir kadın olmak motivasyonu ile kendi tabiriyle yalnızlığın kucağına düşme pahasına kocasını terk edip boşanma aşamasına gelmiştir. Fakat onu

asıl düşündüren şey insanların bu konu hakkındaki düşüncelerinin ne olacağıdır. Çünkü Tijen, “boşanmış kadın” algısının toplumda ne denli kötü bir şey olduğunun farkındadır. “Boşanmış bir kadın, boşandıktan sonra da genellikle çevresinden kötü tepkiler almakta, dul kadın imajı yüzünden yalnız yaşamakta zorlanmakta ve hemcinsleri tarafından da birer tehlike olarak görülmektedir” (Can ve Aksu, 2016: 889). Tijen de toplumun kendisi hakkında ne söyleyeceğini az çok tahmin eder. Haliyle bu durum onu alttan alta tedirgin eder.

Eller meramdan anlar mı sanıyorsun? Sen istediğin kadar ukalalık et ama sonunda Handan Hanımın kızı Tijen’i kocası boşamış diyecekler. İyi bir şey mi bu? Bizim toplumumuzda kocasız olmak maskara olmakla bir. Testi kadar kocası olanın kulpu kadar hatırı olur demişler (Emir, 1980: 80-81).

Öte taraftan *Sancılı Bir Gün* romanında, Tijen’in yaşadığı stresli hayat, kendi bakış açısından değerlendirilir. Romanda anlatma zamanı, bir günlük bir zaman dilimini kapsar. Bu bir günlük zaman diliminde yoğun bir yalnızlık ve melonkolik ruh hali içinde hayatını sorgulayan Tijen, çağdaş kadın ve çağdaş kadının evlilikten beklentileri hakkında şunları söyler.

Kim bu oyuncağı elinden alınmış evrenin sonsuzluk aynasına çırılçıplak çıkarılmış, dayanıksız, amaçsız, dünyasız çağdaş?

Bir erkeğin nişan halkasını takıp evine yerleşince ömür boyu sigortalandığını sanan, sorumluluk kaçkını budala kadın (Emir, 1980: 86).

Tijen için evlilikte güven duygusu da çok önemlidir. Tijen, geriye dönüş tekniğiyle kocasıyla tanıştığı günü ve evlenme sürecini anlatır. Babasının annesine karşı olan davranışlarından Tijen’in evlenirken bilhassa güven duygusunu öncelediği görülür.

O’nu bir oyunun galasında tanımıştım. Küçük sakalı, kalın camlı gözlükleriyle aydın ve ağırbaşlı bir kişi görünümündeydi. İlk defa bir profesörle tanışıyordum. Şaşkındım. Kara gözleri uzun süre gözlerime takılıp kalmıştı. Beni beğendiğini sezmiştim. Beni hemen yemeğe davet etmişti. Aramızda yaş fark olmasına rağmen beni çok etkilemişti. Ölgün ve akıllıydı. İnsana güven veriyordu. Hayatımda en büyük eksikliğin güven duygusu olduğunu onu tanıyınca anlamıştım. Babamın tersine onda her şey bir değer ve izah tarzı buluyordu. Daha ilk buluşmamızda kendi kendime işte, evlenebileceğim adam! Demiştım (Emir, 1980: 87).

Tijen ile kocası Orhan, evliliklerinin ilerleyen yıllarında farklı dünyaların insanları oldukları için anlaşamazlar. Evlilikleri sarsılmaya başlar. Geriye dönüş tekniğiyle nikâh törenini anımsayan Tijen, o andaki heyecanlarını ve sonraki zamanlarda yaşadığı hayal kırıklıklarını dile getirir. Evliliklerin birer aldatmaca

olduğunu düşünen Tijen'in, kocasıyla ilişkilerini Rusya ile Amerika'nın ilişkisine benzetmesi aralarındaki gerginliğin ve anlaşmazlığın boyutunu okuyucuya gösterir.

Nikâh törenimde ellerimin heyecandan tir tir titrediğini hatırlıyorum bir de. Kapalı bir yürekte mühürlenecek, bir kuraklıkta birbirimizi kaybedecek, bir soğuk yatakta titreyeceksek ne gereği vardı bu anlaşmanın, bu imzaların?

Aldatmaca.

Amerika'nın Rus'a, Rusya'nın Amerika'ya yaptığı.

Biz de birbirimizi yüreklerimizin çarmihına germekteyiz. Az sadizm mi? Farkında olmadan çağımızla bütünleşmemiz. Rengini ve taktiğini almışız onun. Oyundu her şey.

Evlilikler bir aldatmaca.

Evliliğimiz baştan beri bir aldatmacaydı, Yargıç Bey (Emir, 1980: 100).

Tijen iç hesaplaşma ve hayat muhasebesi yaparken zihin dünyasında, boşanma davasının mahkeme salonunu canlandırıp hayalî bir yargıçla konuşmaya başlar. Bu hayalî boşanma davasında Tijen'in evlilik ile ilgili vermek istediği mesajlardan bir tanesi de çocukla ilgilidir.

Aklım karmakarışıkken nasıl bir bilgiçlik taslayacağım yargıç karşısında?

Evlenecek kişiler evlenmeden önce oturup çocukluklarını anlatmalılar birbirlerine. Çocukluk hakkıyla, bütün boyutlarıyla her iki tarafça da yaşanmışsa güleç çocuklar doğurmak için seçmeliler birbirlerini Sayın Yargıç! (Emir, 1980: 110-111)

Tijen'e göre evlenecek kişiler evlenmeden önce birbirlerine çocukluklarını anlatıp güleç çocuklar doğurmak için evlenmezlerse yeni bir toplum oluşturmak mümkün olmaz. Ayrıca Tijen'e göre sosyologların boşanma davalarına kayıtsız kalmaması gerekir. Çünkü boşanmak kişisel bir olay değildir.

Yoksa

Kopuk halkaları eklemek ve hele hele yeni toplumu böyle oluşturmak mümkün değildir. Sosyologlar neden bu kadar kayıtsız oturmakta. Boşanmak kişisel bir olay mıdır? (Emir, 1980: 111).

Tijen çocukları çok sever. Fakat yaşadığı bir olay sonucunda doktorlar Tijen'e hiçbir zaman çocuğu olmayacağını söyler. Tijen'e göre "Belki her şey bu cümleyle başlamıştı." (Emir, 1980: 95) Çünkü Tijen'e göre eğer bir çocukları olsaydı belki de evlilikleri kurtulabilirdi. İbrahim Kır ve Ömer Bülbül'ün yaptığı (2012), "Araştırmada elde edilen bulgulara göre boşanma olayları; evliliğin ilk beş yılında, eşler arasındaki yaş farkının az ve çocuk olmayan ailelerde daha fazla olduğu tespit edilmiştir" (Kır ve

Bülbül, 2012: 99). Alıntıda da görüldüğü üzere çocuk sahibi olan ailelerin boşanma oranı daha azdır.

Eğer çocuğum olsaydı bu havadaki dünyayı yere indirecekti. Kocamı o etiyle kemiğiyle kaybolmuş insanlardan, hava boşluğuna dayanan çevrelerden çekip alacaktı.

Bir köprü olacaktı çocuğum; ayakları yere basan hayatı yeniden kuran, her şeyi temelleştiren, geleceğe pırıl pırıl açık Hal'i gören, yaşayan, eksikliklerimizi tamamlayan bir çocuk! Olmadı işte! (Emir, 1980: 97).

Sabahat Emir'in Tijen aracılığıyla evlilik hakkında verdiği son nasihat, hayatın spontane, doğaçlama yaşanması gerektiğiyle ilgilidir.

Bir çılgın kadından hanım hanımcık, durgun kadına öğütler: Herkesten kazanını kaydattığı, çamaşırlarını şupur şupur yemek yediği meydanlardan şöyle akla esip de ara sokaklara sapıldığında Antigone ile karşılaşmak da var kadını. Tregedya yirmi dört saati düşünce taşına, kılı kırk yara, özümlemeye, çözümleye yaşamak belki) (Emir, 1980: 119).

Sabahat Emir'in modernleşme ile birlikte ciddi yaralar alan evlilik müessesinin sağlam temeller üzerine kurulması gerektiği ile ilgili düşünceleri önemlidir. Zira şefkat, sevgi ve güvenin kaynağı olan aile, aynı zamanda kişinin sosyalleşmeyi öğrendiği ve toplumun kültürünü öğrenerek topluma karışmak için gerekli bilgi birikimini kazandığı yerdir.

2.1.9.2. Yalnızlık

Sosyal bir varlık olarak bir aile içinde gözlerini dünyaya açan insan, yaşamı boyunca başkalarıyla iletişim kurmaya çalışır. Birey, başkalarıyla iyi iletişim kurabildiği oranda ilişkilerinde başarılı olur ve kendini mutlu hisseder, iletişim kuramadığı zamanlarda ise bir takım problemler yaşar ve yalnızlık duygusuyla tanışır. Peki, yalnızlık nedir? Yalnızlığı, kısaca kişinin tek başına olma hali veya kimsesizlik olarak tanımlayabiliriz. Rook ise yalnızlığı şu şekilde tanımlar:

Kişinin duygularının, hislerinin diğerleri tarafından reddedildiğinde, göz ardı edildiğinde ya da yanlış anlaşıldığında, sosyal aktivitelerde ve duygusal yakınlıkta eşlik eden birinin olmaması durumunda ortaya çıkan stres yaratan olumsuz duygusal durum (Rook, 1984: 239-264).

Tijen, çocukluğunun bir kısmını yatılı okulda geçirir ve bazı nedenlerden dolayı ailesinden gerekli şefkati göremez. Evlendiğinde de işleri yolunda gitmeyen Tijen, kocasıyla farklı dünyaların insanları oldukları için aradığı sevgiyi bulamaz ve kocasıyla

boşanma aşamasına gelir. Bu bağlamda, Tijen'in otuz yıllık yaşam sergüzeştinin anlatıldığı bu romanda, “yalnızlık” önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar.

Sancılı Bir Gün romanının başkışisi Tijen, çocukluğunun bir kısmını yatılı okulda geçirir ve anne ve babasından gerekli şefkati göremeden büyür. Tijen'in babası çapkın ve gözü dışarıda olan biridir. Hayatı boyunca Tijen'in annesi dâhil hiçbir kadını ciddiye almaz. Bundan dolayı Tijen'in annesi kocasını, başkasına kaptırmamak için bir ömür boyu onu bir hafiye gibi takip eder. Hatta Tijen'e göre annesi çapkın kocasıyla daha fazla meşgul olmak için Tijen'i arkasına bakmadan yatılı okulun mavi badanalı duvarlarına bırakmıştır. Tijen, minicik, sarı bukleli bir çocukken yatılı okula verildiğinde kollarını uzatıp annesinin arkasından koşturmuş fakat annesi arkasına bakmadan hızlı hızlı oradan uzaklaşmıştır. Aylan Saydan, yayınlanmamış doktora tezinde yalnızlığın insan için ciddi problemler yarattığını şöyle ifade etmektedir. “Yalnızlık; yaşadığımız çağın dayattığı, kişinin inisiyatifini aşan ama toplumun bir üyesi (bireyi) olduğu için onu kuşatan ve onu belirleyen ilişkiler ağının yarattığı atmosferde hem “insan” hem de “kişi” için ciddi problemler yaratmaktadır” (Saylan, 1997: ii).

Öte taraftan çocukluğunda eve kapatılan ve dışarıya çıkmasına izin verilmeyen Tijen, her sokağa çıkmak istediğinde ise türlü türlü azarlar işitir. “A, delirmiş bu çocuk! Hala sokak diye tutturuyor!. Üstüme iyilik sağlık! Kaka çocuk olursun diyorum, sokak çocuğu olursun diyorum. Kes şu zırlıtyı çocuğum...” (Emir, 1980: 72). Bundan dolayı Tijen çocukluğunu her anımsadığında kendisini kafese kapatılmış yalnız bir kanarya gibi hatırlar.

Kafese kapatılan kanaryaların dilinden, hassas bünyelerinden çok iyi anlayışımın sebebi bu mu? Bırakınız maymun ecdadını, ben de bir zamanlar kanaryaydım.

Duvarların insanın üzerine üzerine gelişi boşuna değil. Duvarlar kendisini okunmağa zorlayan sessiz söz ve alfabe yığını. Zaman zaman çağrılmayışların hüznünü yaşamam boşuna değil! (Emir, 1980: 72).

Tijen'in çocukluğunda yaşamış olduğu bu deneyimler kişiliğinin oluşmasında olumsuz etki eder. Zira “ferdi bir karakterde gelişen olaylar, insana ait değişmezleri sembolleştirerek geleceğe aktarır” (Korkmaz, 1990: 179). Bebeklik döneminde, anne-baba şefkati ve yakınlığı görmeyen, çocukluk döneminde ise dışarıya çıkmasına izin verilmediği için arkadaş edinemeyen Tijen, yoğun bir yalnızlık duygusu ile büyür ve kimseyle sağlıklı bir iletişim kuramaz. Böylece Tijen'in bilinçaltına iyiden iyiye

yerleşen yalnızlık duygusu, gençlik ve evlilik dönemlerinin zor geçmesine neden olur. Atılğan Erözkan, *Lise Öğrencilerinin Bağlanma Stilleri ve Yalnızlık Düzeylerinin Bazı Değişkenlere Göre İncelenmesi* makalesinde çocukların bilhassa gelişim dönemindeki sosyal ilişkilerinin ne kadar önemli olduğunu şöyle ifade etmektedir.

Eğer çocuk, gelişim dönemleri boyunca yakın çevresiyle girdiği sosyal ilişkilerden beklenen ve tatmin edici bir karşılık bulamamışsa, bu eksiklik ileriki yaşlarda diğer insanlarla kuracağı sosyal ilişkilerin niteliğini ve niceliğini etkilemektedir. Dolayısıyla çocukluk döneminde yaşanan sosyal ilişkilerde başarılı olunması, ergenlik ve sonraki gelişim dönemlerde anlamlı ve doyurucu ilişkiler kurulabilmesi açısından fevkalade önemlidir (Aktaran Yakut, 2021: 68).

Öte taraftan kocasını çok iyi tanıma fırsatı bulmadan onunla evlenen Tijen, çocukluk ve gençlik dönemlerinde sağlıklı bir iletişim kuramamanın da etkisiyle başarılı bir evlilik dönemi geçiremez. Babasının annesine karşı olan davranışlarından olsa gerek evlenirken kocasında aradığı ilk erdem güvendir.

Olgun ve akıllıydı. İnsana güven veriyordu. Hayatımda en büyük eksikliğin güven duygusu olduğunu onu tanıyınca anlamıştım. Babamın tersine onda her şey bir değer ve izah tarzı buluyordu. Daha ilk buluşmamızda kendi kendime işte, evlenebileceğim adam! Demiştım (Emir, 1980: 87).

Başkişi Tijen, büyük umutlarla evlendiği, kendisinden yaşça büyük olan kocası Orhan'dan sevgi ve şefkat bulamayınca sükûtu hayale uğrar. Kaynanası ve çevresindeki diğer insanlarla da sağlıklı bir iletişim kuramayan Tijen zamanla kendisini yoğun bir yalnızlık girdabında bulur. Tijen, kocasıyla birlikte eğlenmek için gittiği yerlerde kalabalıklar içerisinde yalnız kalır. Toplumsal yozlaşmasının en canlı örneği olan bu ortamlarda Orhan ve arkadaşlarının kendi dar düşüncülerinde tutsak olduğunu görür. Bu ortamlarda sıkılan ve kendi dünyasına çekilen Tijen, kimseyle iletişim kuramaz ve kalabalıkların ortasında yapayalnız kalır. Bu esnada onlara bakıp şu yorumu yapar.

Yüzlerden, kokulu soluklardan, tekrarlanıp duran sözcüklerden, sigaradan, içkiden bunalırım. Bakışlarım bir türlü durulmak bilmeyen denize çevrilir sanki onunla konuşmak ister gibi: Ne konuşuyor Allah aşkına bu adamlar? (Emir, 1980: 17).

Bu haliyle Tijen, kendini adeta toplumdan soyutlanmış hisseder. Onun için en acı şeyse kocasıyla aynı ufka bakamamalarıdır.

Kocamla baş başa olup da aynı ufka bakamama gerçeği gonk çalan meydan saati gibi içimde vurgulanmaktadır. Kıpırdanmağa başlar saate bakar dururum.

“Gitsek !” artık derim usulca , “Geç oldu!”
“Gideriz. Dur hele!” (Emir, 1980: 18-19).

Kocasıyla ayrı dünyaların insanı olan Tijen’in yalnızlığı her geçen gün artar, sonunda gittiği doktor sinirlerinin çok zayıfladığın söyler. Nihayet Tijen, kocasının baskısına daha fazla dayanamayarak evi terk eder ve anne-babasına ait bir apartman dairesine taşınır. Altı ay boyunca arkadaşlarıyla takılan, gece  lemlerine giden Tijen, bu ortamlarda da umduğunu pek bulamaz. “Yoksa akşam hiç eğlenmedim mi? Birdenbire kavrayışlarda insan delirebilir, yokuşlardan apar topar düşüp bir yerlerini kırabilir” (Emir, 1980: 52). Hatta arkadaşları onu para için bir tür yem olarak kullanırlar. “Arkadaşlarımın ‘Bize tiyatro için salonu ancak Suha Bey ayarlayabilir. Aman ona iyi davran!’ şeklindeki öğütlerine baştan ‘Peki. Peki.’ demiştim ama yemek boyu iş miş aklımda değildi” (Emir, 1980: 49).

Tijen’in roman boyunca leitmotiv bir cümle halinde tekrarladığı “Ben bu noktaya birdenbire gelmedim. Birdenbire böyle sancılara düşmedim...” (Emir, 1980: 51) sözleri, aslında çocukluğundan itibaren yaşadığı yalnızlığın bir süreç sonucunda oluştuduğu gerçeğini okuyucuya anlatır. Altı ay sonunda romanın kırılma noktalarından bir tanesi gerçekleşir ve Tijen, kocasından bir mektup alır. Tijen, evi terk etmesine etmiştir ama hâlâ içinde kocam tarafından aranırım umudu vardır. Fakat aldığı mektupta kesin bir boşanma vurgusu bulur ve dünyası başına yıkılır. Çünkü korktuğu başına gelmiş ve istenmeyen kadın olmuştur. “Yığılırcasına koltuğa   k yorum. Hı kırıklarım kesildiğinde kendimi sanki dünyadan aforoz edilmiş gibi boşlukta hissediyorum. İşte, hayatta en korktuğum pozisyon! İstenmeyen kadın!...” (Emir, 1980: 43).

Tijen, mektubu aldıktan sonra tam bir travma yaşar. Travmanın etkisinden kurtulmak için derdini anlatıp içini d kebileceği birilerini aramaya ba lar. Erich Fromm, kişinin kendi dışındaki dünyayla iletişim kurarak yalnızlıktan kaçınmaya çalışmasının en az fizyolojik bir gereksinim kadar önemli olduğunu söyler:

Fizyolojik olarak ko ullandırılmış gereksinimler insan doğasında mutlaka var olması gereken tek gereksinimler toplamı değildir. Gene aynı ölçüde zorunlu, bedensel süreçlerden değil, insanoğlunun yaşam ve yaşama biçiminin özünden kaynaklanan bir bölüm daha vardır: Bu, kişinin kendi dışındaki dünyayla bağlantılı olması gereksinimi, yalnızlıktan kaçınma gereksinimidir. Fiziksel açlık nasıl bedeni  l me götürürse, tümden yapayalnız ve soyutlanmış hissetmek de aynı şekilde insanın zihnini parçalanmaya götürür (Fromm, 1996: 32).

Bu bağlamda yaşadığı yalnızlıktan kurtulmak için sırasıyla anne-babasını sonra da iki arkadaşını arayan Tijen bu telefon g r  melerinden umduğunu bulamaz ve yalnızlığı azalacağına biraz daha artar.

Telefonun karşı taraftan “Çat” diye kapanmasıyla içim cız ediyor. Hayır, bugün kimselere telefon açmamalıyım. Anlaşıldı. Bir kere daha anlaşıldı efendim, bugün kendi kendime tutsağım. Kimseden fayda yok! Çağırışlar yerine ulaşmıyor. Ses, ses olmaktan çıkmış. Bugün bana yalnız kendi etrafımda dolanmak var. Yalnız dünya güneş etrafında dolanmaz güzelim. Yalnız ay tutulmaz. Yalnız güneş tutulmaz.

İnsan da tutulur bir yerlerde...

Aileler albümlere, sevgililer unutuluşlara, dostlar klasik kitap sayfalarına çekilir (Emir, 1980: 94).

Aslında Tijen, anne-babası ve arkadaşları olan birisidir. Fakat bunlar onun yalnızlığına çare olmaz. Dolayısıyla Tijen, “fiziksel” bir yalnızlıktan daha çok “duygusal” bir yalnızlık yaşar. Erich Fromm bu durumu şu şekilde özetler.

Bir birey, uzun yıllar boyunca fiziksel anlamda yalnız olabilir ama gene de fikirlerle, değerlerle ya da en azından ona bir birleşme ve “ait olma” duygusu veren toplumsal kalıplarla ilişkili olabilir. Öte yanda, insanlar arasında yaşayabilir ama gene de dayanılmaz bir soyutlanmışlık duygusuna kapılabilir, bu duygu, belli bir sınırı aşarsa, kişi, şizofrenik rahatsızlıkların anlatımı olan bir delilik durumu yaşamaya başlar (Fromm, 1996: 32).

Geldiği noktada Tijen’i o kadar yoğun bir yalnızlık duygusu sarar ki Tijen, “Ahşap köprüünün zaman seline bırakılmış parçaları toplanmalı! Ama nasıl? Nasıl olacak da bu ‘Ben’ adalarının Robensoluğundan kurtulunacak? Dalgalar bu kadar azgın, rüzgârlar bu kadar acımasızken...” (Emir, 1980: 70) sözleriyle kendisini Robinson Crusoe’ya benzetir. Geriye dönüşler yaparken anımsadığı çocukluğundaki anne şefkatsizliği onun yalnızlığını iyice arttırır. Çünkü Tijen, çocukluğunda anne şefkatini sadece senenin bir gününde anneler gününde yaşamıştır.

Kollarını açıp da koşmalar göz alıcı sarılmalar, öpüşmeler, aslında evrene sığmayan o sevgi, o kenetlenme üç yüz altmış beş günde bir güne sıkıştırılmış kalmış. Anneler gününü bekle Tijen. Parlak ambalaj içinde beklediği hediyesini sunarken anneciğinin gözlerini zorla sulandırarak sana sarılışını ve öpüşünü bekle! (Emir, 1980: 61).

Tijen, yalnızlığının farkındadır. Aslında ketum biri olmayan Tijen bu yalnızlık duygusundan kurtulmak için her türlü yolu dener ama bir türlü bir çare bulamaz. Tijen’in yaşantısında sadece birey yoksunluğundan kaynaklı bir anlamsızlık ve yalnızlık yoktur aynı zamanda onu hayata bağlayacak bir işi de yoktur. Çünkü kocası, ona zorla tiyatro oyunculuğunu bıraktırmıştır. “Ana yok, baba yok, koca yok, arkadaş yok. Daha önemlisi yeni yüceltilecek, varlığını anlamlı kılacak bir iş yok” (Emir, 1980: 79).

Nihayet Tijen, yaşadığı yoğun yalnızlık sonucunda pes eder ve iyiden iyiye intihar etmeyi düşünür. “Bir kutu uyku ilacı aldım mı tamamdır. Bu sancılar dayanılır gibi değil. Güneş yeni kurbanlar, şu dedikodu budalası gazeteler yeni konular

istemekte” (Emir, 1980: 112). Selahattin Yakut, yalnızlık duygusunun insanın yaşamında birçok probleme yol açtığını hatta “intihar” gibi ileri derece patolojik sorunlara dahi neden olabileceğini ifade eder.

Yalnızlık, günümüz insanının yaşam serüvenini çekilmez hale getirmekte ve onu pek çok psikolojik, sosyal, zihinsel ve duygusal boyutta yaşadığı problemlerin yanında intihar gibi daha ileri boyutlarda patolojik problemlerle yüzleşmesine sebep olmaktadır” (Yakut, 2021).

Romanın sonlarına doğru Tijen, intihar etmeden önce kaybolan kedisini son bir defa görmek ister ve onu apartmanda aramaya başlar. Bu arada düşer ve ayığını burkar. Sesini duyan şefkatli bir kadın komşusu onun yardımına gelir ve onu evine götürür. Anne, baba ve kocasından bulamadığı şefkati komşusundan gören Tijen, ağlayarak bu yaşlı kadına sarılır ona içini döker böylece yaşadığı yalnızlık duygusu bir nebze azalır ve intihar etmekten vazgeçer. “Ürperiyorum. Bilinçaltım yarınla çarpışıyor... Bilinçaltımda isyan! Ötüşlerini çılgınlara dönüştüren kanaryanın sesinde umut direnişleri. Bir gün ertelemekten ne çıkar?” (Emir, 1980: 129). Tijen her ne kadar bir gün ertelemekten ne çıkar derse de kanaryanın sesindeki umudun farkına varır ve intihar düşüncesinden tamamen uzaklaşır.

2.1.9.3. Batı hayranlığı ve yanlış batılılaşıma

Tanzimat döneminde bilhassa üst sınıfın çocukları, gidip gördükleri Batı’dan ve onun kültüründen etkilenerak Batılı yaşam biçimine öykünürler. Bunların birçoğu Batı’yı gerçek anlamıyla tanımaz, Batı’nın sadece dış görünüş özelliklerini alıp onu taklit ederler. Bu anlamda Batı medeniyetinin yalnızca yüzeysel yönlerinin alınmasına yazarlarımız tepki gösterir. Çünkü yazarlarımıza göre yenileşme hareketinin merkezinde Doğu’nun kültürü ve dünya görüşü olmalıdır. “Yenileşme hareketinin temelini Doğu’nun ahlaki ve kültürel boyutlarıyla Doğu’nun dünya görüşü oluşturmaldır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır” (Parla, 2003: 19).

Tanzimat dönemi ve sonraki yazarlarımız, Batı hayranlığı ve yanlış Batılılaşıma sorunsalına dikkat çekmek ve çözüm bulmak için Batı medeniyeti karşısında şaşırıp kalan, benliğini yitirme noktasına gelen kişilerin bol bol işlendiği romanlar yazmaya başlarlar. Öyle ki romanın edebiyatımıza girdiği ilk günden 1950’li yıllara kadar Türk romanının ana sorunsalı batılılaşıma hareketi olur (Moran, 2001: 24). 1950 yılından günümüze kadar gelen süre zarfında ise Türk romanında işlenen izlekler artmış hayatın

hemen her alanıyla ilgili konular mercek altına alınmıştır. *Sancılı Bir Gün* romanının kart karakterleri Orhan ve annesinin katıksız birer Batı hayranı olması “Batı hayranlığı ve yanlış Batılılaşmayı” romanın önemli izleklerinden bir tanesi haline getirir.

Tijen’in kocası Orhan ve Orhan’ın annesi Batı karşısında aşağılık duygusu yaşayan bir aile özelliği gösterirler. Bu bağlamda Niyazi Berkes, Batıcılık hakkında bilgi verirken aşağılık duygusunu özellikle vurgular.

Batıcılık geri kalmış toplumların aydınlarının, kendi toplumlarının kalkınamaması gerçeğinin karşısında, ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yapıştıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür (Berkes, 2002:161).

19.yy.ın ikinci yarısından itibaren Türk toplumu tarafından Batı karşısında hissedilmeye başlanan aşağılık duygusunun bu romanda kart karakter Orhan tarafından devam ettirildiği görülmektedir. Profesör bir akademisyen olan kart karakter Orhan, romanın başkişisi Tijen’in ifadesiyle dışarıdan bakıldığında “entelektüel” bir kişi olarak görünür. Etrafındaki elit çevreyle Türkiye’nin durumu, az gelişmişliğinin nedenleri hakkında konuşur ve onlara bu konularda uzun, sıkıcı bir konuşma yapar. Ancak kart karakter Orhan, Türkiye ve İstanbul hakkında konuşurken pek tarafsız davranmaz. Daha çok Batı karşısında aşağılık duygusu yaşayan bir alafranga züppe gibi konuşur.

Evimizin geniş camlarından minareleri, beton yığınları, kubbeleri ve tepeleriyle İstanbul ıslıl ıslıl görülür. Yemek sonraları kocam papyon kravatlı, derli toplu haliyle purosunu yakar, elleri cebinde bir süre manzarayı seyreder. Canı sıkındır. “Göçebe bir toplum olduğumuz yerleşme tarzımızdan belli” der. “Bak şu dağınık manzaraya, şu plansız, laubali, öbek öbek yerleşmeye. Plan denilen şeyden yoksunuz. İşte Batıda bu yok (Emir, 1980: 27).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Orhan, hem giyim kuşamı hem de yaptığı karşılaştırmayla katıksız bir Batı hayranı olduğunu okuyucuya gösterir. Romanın başkişisi Tijen ise kocasının yaptığı bu karşılaştırmayı içselleştirmez ve “Evladı horlanmış bir ana gibi içi(m) sızlar” (Emir, 1980: 27). Tijen’in kocası Orhan, Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemi romanlarındaki züppe tipler gibi Batı’ya öykünür. Zihni, yaşadığı coğrafyadan çok uzaklardadır. Tijen, kocasının İstanbul hakkındaki görüşlerini şu şekilde bize nakleder:

Kocamın gönlündeki ve zihnindeki şehir değildir bu. Dilini damağına yapıştırarak ‘cık cık’ çeker. Görmüş olduğu Avrupa şehirlerinin üstünlüklerini bir bir sıraladıktan sonra bir öğretim üyesi tavrı içinde döner dolaşır son sözünü söyler: Bizimki bin kocadan arta kalan kadın. Doğru söylemiş Fikret... Köhne Bizans! (Emir, 1980: 27).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Orhan, bir tür telmih sanatı yaparak Tevfik Fikret’in *Sis* şiirine gönderme yapar ve Fikret’e katıldığını, İstanbul’un yüz yıl sonra bile aynı kaldığını kendince ifade eder. Tevfik Fikret 1902 yılında yazdığı “Sis” şiirinde;

Ey köhne Bizans, ey koca fertût-ı müsahhir,
Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir (Fikret, 1984: 364);

İstanbul için şunları söylemişti: “köhne Bizans”tan miras kalan bir “fertût-i musahhir” (büyüleyici bir bunak) ve “bin kocadan artakalan bîve-i bâkir” (bin kocadan arda kalan dul kız). Ancak Tijen, kocasıyla aynı fikirde değildir. Ona göre İstanbul her şeye rağmen hala öz çizgilerini kaybetmemek için direnen bir kenttir. Ancak Tijen daha önemli bir şey düşünür. Ona göre İstanbul’a “Köhne Bizans” diyenler yalnız kendisi için yaşamayı ilke edinen ve hile tasarlayan kişilerin bir yakıştırmasıdır.

Evet, denizleri kirli, duvarları kin ve öfke kokan sloganlarla dolu, insanların üstü başı kılıksız, yüzleri asık, kandırmacaların köşe başlarında pusu kurduğu bir şehir ama sıfatlamak ve yargılamak gerekirse ‘Köhne Bizans’ değil. Şehir, kendisini her zaman koruma ve yenileme mücadelesini verdi, hâlâ öz çizgilerini kaybetmemede direniyor. ‘Köhne Bizans’, serüvenini yalnız kendisi için yaşamayı ilke edinmiş, sadece hile tasarlayan karanlık ruhlarda sürdürmekte (Emir, 1980: 28).

Öte taraftan Tijen, gelin gittiği evdeki kültürle barışık değildir. Yeni tanıdığı bu muhiti gözlemler. Bir araştırmacı edasıyla kocasının Batı hayranlığının nedenlerini kendince araştırır ve şu sonuca varır. Ona göre Orhan’ın bu kadar Batılı bir zihniyete sahip olmasının nedeni annesidir. Orhan’ın annesi gençliğinde Paris’te bulunmuş ve orada izlediği tiyatroları ileriki yaşlarında bile öve öve bitiremeyen, koket, gösteriş meraklısı, Batı hayranı ve alafranga bir tiptir.

Aklına estiğinde evde küçük çapta kokteyl partileri düzenleyen kayınvalidemin Bette Davis makyajıyla modern giysileri uzlaştırma çabası sonucu ortaya çıkan züppeliğiyle genç kız havaları içinde misafirlerin arasında dolanışı yine aklıma geliyor. O yapmacık tavırları, “Monşerli”, “Şeri”li, “Cicim”li yapmacık konuşmaları... Kırılmaları, göz süzüşleri. Bayağının bayağısı! İğrenç! Sahtekârlık! Ama nereye kadar? (Emir, 1980: 50-51).

Tijen’e göre böyle bir annenin çocuğunun İstanbul’a “Köhne Bizans” demesi gayet doğaldır. Romanın başkişisi Tijen’e göre bu aile bireyleri Batı taklitçisi birer kukladır. Ve bunların penceresinden bakıldığında İstanbul hiç de güzel görünmez.

Şekiller değişiyor fakat her gün biraz daha cıvıklaşan öz her yerde aynı. Her yerde kuklalar. Üzerlerine yapımcısının adı ve etiketleri konulmayan kuklalar. Bu kuklaların bulanık ve düzmece dünyasından seyredince kocam elbette şehri ‘Köhne Bizans’ diye

tanımlayacak! Elbette onda bin kocadan arta kalan kadın çirkinliğini görecek (Emir, 1980: 51).

Tijen, kocasının evini ve aile bireylerini iyice gözlemledikten sonra Batı hayranı olan Orhan'ın ailesi hakkında mevzubahis izleği destekleyen şöyle bir sonuca varır.

Denge nerede bozuluyor? Diye soranlara 'tutarsızlıklara karşı çıktığı halde tutarsızlıklar içinde yaşayanlarda' diyebilirim. Gönül maceralarından bıktıklarında veya canı sıkıldıklarında kapağı Avrupa'ya atan havai tutumlu kız kardeşler, ölümü yakınlaştığı halde olgunlaşmak nedir bilmeyen koket bir anne, sorunları havalarda yakalamağa çalışıp tahlil etmeğe kalkıştılar, insan ve söz kalabalığı arasında yalnızlığın acı soluşunu duymalar tutarsızlık değil de neydi sanki? (Emir, 1980: 55).

Öte taraftan Orhan'ın, annesinin ve kız kardeşlerinin Batı'yı algılama biçimleri daha çok şekilseldir. Kart karakter Orhan, annesine ve kız kardeşlerine oranla daha kültürlü ve bilgili bir insandır. Ancak Batı'nın uzun yıllar sonucu ulaştığı aydınlanmayı ve insanlığa sunduğu gerçek değerleri içselleştirmedeği görülmektedir. Orhan'ın entelektüel görünümünün altında karısına baskı uygulayan bir kişilik saklıdır. Orhan'ın karısı Tijen'e tiyatroyu zorla bıraktırması Batı'nın yukarıda sayılan gerçek değerlerini içselleştirmedeğini kanıtlaması bakımından manidardır. Tijen, Orhan'la evlendikten sonra onun baskısıyla çok sevdiği tiyatro oyunculuğunu bırakmak zorunda kalır. Arkadaşlarının bu durumu ayıplaması üzerine Orhan, "Karımın önce bunu bilmesini istiyorum. Bence karımda düşlediği doruğa ulaşması için üstün bir tiyatroculuk yeteneği yoktu. Yaratıcılık bambaşka bir şeydir; dopdolu, apansız, engellenemez... Sonunda düş kırıklığına uğramasını istemedim. Hepsi bu" (Emir, 1980: 21) diyerek kendisini savunmaya çalışır. Tijen ise bu suçlamaya "Aynı şey değil Orhan. Kaç defa tartışmasını yapacağız bunun. Geniş ve objektif düşünen bir insan olduğun halde bir noktaya saplanıp kalmana anlam veremiyorum. Bana tiyatroyu bıraktırışının savunmasını böyle yapmamalısın." (Emir, 1980: 20) cevabını verir.

Romanın başkışisi Tijen'in romanın değişik yerlerinde Orhan hakkında söyledikleri Orhan'ın da annesi ve kız kardeşleri gibi Batılılaşmayı yüzeysel algıladığı yönündedir.

Genellikle Kavaklar'da sanatçıların, sözüm ona aydın kesimin geldiği bir balıkçıya giderdik (Emir, 1980: 15). (Tijen, bu insanların aydın olduğuna inanmıyor.)

Entelektüel adam cılanın yarım kalmışlığına katlanabilir mi? (Emir, 1980: 19) (Orhan'ın entelektüel biri olduğuna inanmıyor.)

Titizlikle kaçındığı eleştirinin gelip onu bulmasından rahatsız (Emir, 1980: 21). (Eleştiriye tahammül etmiyor.)

Yo... Yooo... Bütün doktorlar eğitimden geçmeli. Kocam boşuna profesör olmadı ya! (Emir, 1980: 33) (Tijen, kocasının profesörlüğü de hak etmediğini ima etmek istiyor.)

‘İnsan’ sırrı çözülmemişken ‘profesörlük’ payelerini bozuk para dağıtır gibi dağıtmak da nesi” (Emir, 1980: 4). (Yine kocasının profesörlüğü hak etmediğini anlatmak istiyor.)

Ağzından hiç eksik etmediği piposundan kısa ve sürekli dumanlar salıyordu (Emir, 1980: 82). (Tijen, Orhan’ın şekilsel Batılılığına dikkat çekmek istiyor.)

Hümanizm yanlısıymış beyefendim bir de (Emir, 1980: 83). (Tijen, onun Hümanist bir insan olduğuna da inanmıyor.)

Diğer taraftan Tijen’in kayınvalidesinin Batılılaşmadan anladığı şeyler ise üç aşağı beş yukarı Bihruz Bey’in yüz yıl önce Batılılaşmadan anladığı şeylerle aynıdır. “Goethe’den Almanca birkaç mısra oku(mak), “Monşerli”, “Şeri”li, “Cicim”li, “güzelim”li” yapmacık konuşmalar (Emir, 1980: 51) “aklına estikçe evde küçük çapta kokteyl partileri düzenle (mek)” (Emir, 1980: 50) ve müzayedelere katılmaktır. “Orhancığım Sadun Paşanın yalısındaki eşyalar bugün öğleden sonra açık arttırma ile satılacaktı. Gidelim de bir duvar aynası alalım. Olmaz mı?” (Emir, 1980: 76).

Sonuç olarak Türk romanında belki de en çok işlenen sorunsallarından biri olan Batı hayranlığı ve yanlış Batılılaşma, Tanzimat ve Cumhuriyet romanlarındaki kadar olmasa bile günümüz romanlarında da tercih edilen bir izlettir. Yarı bir aydın tip olan Tijen’in Batı hayranı olan kocası ve kocasının ailesine karşı takındığı tavır kendini gerçekleştirmiş başarılı bir aydın tip olarak konumlanmasını sağlar.

2.1.9.4. Kültürel yozlaşma

Modernleşmenin toplumları sosyal, siyasal ve kültürel açılardan etkilediği bilinen bir gerçektir. Türk toplumunun uzun süren modernleşme serüveninde de millî kültüründe bir takım olumsuz etkilenmeler görülür. Gelenek, görenek, aile yapısı ve evli eşlerin birbirine sadakatle bağlı olma özelliği modernleşme kisvesi altında yozlaşır. Zira evlilikte sadakat ve güven en temel unsurlardır. *Sancılı Bir Gün* romanında “yozlaşma”, evlilik kurumunda bilhassa eşlerin birbirini aldatması şeklinde ortaya çıkar. Bu bağlamda romanda para babası Suha Bey, Tijen’in arkadaşı Ayla ve Tijen’in babası yozlaşma izleğini temsil ederler.

Tijen, kocasından ayrı olduğu altı aylık zaman diliminde arkadaşlarıyla gece âlemine takılır. Bu arada Tijen, değişik kimselerle tanışır ve/veya tanıştırılır. Ayla, aracılığıyla tanıştığı kişilerden bir tanesi de para babası olarak lanse edilen Suha Beydir. Kart karakter Suha Bey, Tijen’in evli bir kadın olduğunu bildiği halde ve ayrıca kendisi

de evli olmasına rağmen Tijen’e bir tür memnu (yasak) ilişki teklif eder. Tijen’in onu reddetmesi üzerine Suha Bey, Tijen’in maddi anlamda zor bir durumda olduğunu bildiği için onu parasıyla ikna etmeye çalışır. Bu anlamda Tijen ile Suha Bey arasında gerçekleşen telefon görüşmesi Suha Bey’in yozlaşmış kimliğini gözler önüne serer.

— Ben evli bir kadını Suha Bey, deyiveriyorum.

“A” diyor karşımdaki ince ses, sonra yarı kınayan, yarı alay eden bir sesle devam ediyor:

— Ben de evli bir erkeğim Tijen Hanım diyor, ne çıkar bundan? Doğrusu pek anlayamadım (Emir, 1980: 45).

Bir başka yerde Suha Bey; romanın temel izleklerinden birini oluşturan kültürel yozlaşmayı örneklendiren şu cümleyi kurar. “Hem sonra bunlar günümüzde olağan haller. Ayla Hanım, sizinle ilgili her şeyi anlattı bana... Yalnızlıktan bunaliyorsunuz. Bir dosta ihtiyacınız var sizin” (Emir, 1980: 45). Buna rağmen yine ret cevabı alan Suha Bey, bu sefer Tijen’in kocasından ayrı ve zor durumda olduğunu bildiğinden onu para ve nüfusuyla tavlama yoluna gider.

— Yaa... Demek öyle! Gelseydiniz tiyatro için salon bulma işinde size yardımcı olurum. Bunu konuşurduk.

Pis ‘para babası’ aklı sıra pazarlık edip beni kandırarak! (Emir, 1980: 46).

Tijen’in Suha Bey’in çay teklifini kesin olarak reddetmesi üzerine Suha Bey, Tijen’i tutuculukla ve çağdaş olmamakla itham eder. Ve kendi yozlaşmış kültür bilincini çok olağan bir şeymiş gibi Tijen’e dayatmak ister ancak bunu başaramaz.

— Bu sertlik ve hele bu tutuculuk size hiç yakışmıyor. Günümüzün kadını küflü ilişkilerin azabından, küçük hesaplardan, kuruntulardan kendini kurtarabilmiş olmalı.

— Çağdaş yani?

— Olabilir. Ben günümüzün kadını diyorum.

—Bağışlayın. Ben günümüzün kadını değilim! (Emir, 1980: 46).

Tijen’in Ayla’yı arayıp ona durumu anlatması üzerine Ayla’nın Suha Bey’e kızmak yerine bu konuda Tijen’i ayıplaması Ayla’nın da bu anlamda yozlaşmış bir karakter olduğunu bize gösterir. Ayla, paraya çok düşkün bir olduğu için Tijen’in Suha Bey’e tahammül etmesini ister. Ayla da Suha Bey gibi evli insanların birbirini aldatmasını başka bir erkek veya kadınla çıkmasını yani yasak aşk yaşamasını normal görüp bu durumu çağdaş olmanın bir gereği olarak görür:

— A beğenmiyor musun Suha Bey’i?

— Beğenmiyorum. Hem beğensem ne olacak Ayla?

Evli barklı bir adam.

Sesine gizli bir öfke karışıyor.

— Aman şekerim, düşündüğün şeye bak! Bu demode düşünce tarzını senin gibi modern bir kadına (çağdaş demek istedi belki) yakıştıramadım doğrusu. Ne olur evliyse? Sen de evlisin. Söz gelişi yani. Hemen alıp oturmadın ya? Maksat bir arada eğlenmek, hoş vakit geçirmek değil mi?.. Doğrusu çok jön bir adam, ben çok beğeniyorum. Kibar, centilmen, kadına nasıl davranılacağını biliyor (Emir, 1980: 92).

Devam eden telefon görüşmesinde Tijen'in illa birini beğenmek zorunda mıyım? Sözüne Ayla'nın verdiği cevap onun evlilik ve sadakat konusunda ne kadar yozlaşmış bir karakter olduğunu perçinleştirir.

— Şart mı?

— Ne şart mı?

— İlla birisiyle tanışmam. Birisiyle olmam.

— Kızım, çocuk gibi konuşma! Toplumun gereği bu. Herkes çift giderken senin tek olman dengeyi bozuyor. Kavalye meselesi. Ya kocanla barış ya birilerinde karar kıl. Kafayı bulduğunda her zaman benim kocam taşıyacak değil ya seni? (Emir, 1980: 93).

Bu bağlamda romanın bir diğer yozlaşmış kişisi Tijen'in babasıdır. Tijen'in babası, kendi ifadesiyle hayatında karısı dâhil hiçbir kadını ciddiye almayan birisidir. Ancak altmışından sonra değiştiğini ve âşık olduğunu söyler. Karısını aldatan ve ona yalan söylemeyi alışkanlık haline getiren Tijen'in babası bundan dolayı en ufak bir vicdan azabı bile duymaz. Sadece kendi şahsının mutluluğunu önceleyen, kızı ve eşinin durumunu önemsemeyen gamsız birisidir. O, böyle mutlu iken annesinin ne olacağını soran Tijen'e şöyle cevap verir.

— Peki, annem ne olacak?

— Hiiiç... Her zaman olduğu gibi kendi şüphe ve mülkiyet cehenneminde yaşamağa devam edecek (Emir, 1980: 69).

Yarı bir aydın tip olan Tijen, romanın ana kurgusunu oluşturan telefon görüşmelerinde çağın yozlaşmış ilişkilerini, samimiyetsizliklerini modern yaşam adı altında insanların birbirini aldatmasına şahit olur ve buna kahrolur.

Sabahat Emir'in psikolojik özellikler taşıyan *Sancılı Bir Gün* romanı, yapı ve izlek kapsamında romanın kimliği, bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslup ile anlatım teknikleri bakımından değerlendirildikten sonra yazarın ikinci romanı olan *Nehir* aynı kıstaslar bakımından incelenecektir.

2.2. Nehir⁵

2.2.1. Romanın kimliğı

Nehir, Sabahat Emir'in uzun bir suskunluk dönemi ve ilk romanı *Sancılı Bir Gün* (1980) romanından otuz dokuz yıl sonra yazdığı ikinci romanıdır.

Nehir romanı, içeriğı ve ele aldığı izlekler bakımından ismiyle müsemma bir romandır. Zira bu romanda insanoğlunun doğumundan ölümüne kadar yaşamış olduğı serüven bir damlanın yaşadığı zorluklar sonucunda nehre kavuşarak ölümsüzleşmesine benzetilir. Romana *Nehir* isminin verilmesinin bir başka nedeni de romanın başkişisi Damla'nın Vadiköy'de bulunan nehirle konuşması onunla sevinçlerini paylaşıp yeri geldiğinde ona sitem etmesi olabilir. Öte taraftan Sabahat Emir, *Nehir* romanında zor bir konu olan *devir* olgusunu; insanın mutlak varlıktan insana ve bir süreç sonunda tekrar aslına dönüşünü yani “devir” nazariyesini işler.

Ablası Kadriye Hanım'ın ölümünden sonra kendisini bir boşlukta hisseden Sabahat Emir, yaptığı araştırmalardan sonra ölümün bir son olmadığını idrak ederek Kadriye'nin cennete gittiğine inanır. Bu motivasyonla yazıldığı düşünölen *Nehir* romanında; yakınlarını kaybettikten sonra inancını bile kaybetme noktasına gelen Damla'nın serüveni anlatılır. Damla, inançlı bir insan olan dedesi Şahin Giray'ın yazdığı günlüklerden yola çıkarak başta *Mesnevi* olmak üzere birçok kitap okur. Okuduğı kitaplardan sonra Damla'nın Allah'a olan inancı pekişir. Böylece, *Nehir* romanında genel olarak ölümün bir son olmadığı ve ölen insanlarla hayatta kalan insanlar arasında sadece bir perde olduğı, aslında ölen insanların yaşayan insanları duydukları ve cennette kendilerini beklediğı temaları işlenir.

Türk edebiyatında özellikle hikâyeciliğıyle kendinden söz ettiren Sabahat Emir, hayatındaki en önemli insanı -neredeyse annesinden bile kendisine daha yakın olan ablası Kadriye Hanım'ı- kaybettikten sonra bir tür travma geçirir. Yaşadığı derin şokun etkisiyle hayatı ve ölümü sorgulamaya başlayan Sabahat Emir; Mevlana, Yunus Emre,

⁵ Nehir, Akıl Fikir Yayınları, İstanbul 2019, 1. Basım, 496 s.

İlk baskısı “Akıl Fikir Yayınları” tarafından 2019 yılında yapılan *Nehir* romanının henüz ikinci baskısı yapılmamıştır.

Goethe gibi hayat ve ölüm üzerine yazı yazan birçok yerli ve yabancı düşünürü okumaya başlar. Yaptığı derin okumalardan sonra ruhu dinginliğe erişen Emir, tasavvufi birer tema olan “devir, yalnızlık ve ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet” izleklerini anlattığı *Nehir* romanını yazar.

2.2.2. Bakış açısı ve anlatıcı

Romanın temelde bir dil sanatı olmasına rağmen bakış açısının dilden de önce geldiğini söyleyen Mehmet Tekin, daha sonra bir romancının romanına başlamadan önce sekiz soruya cevap vermesi gerektiğini ifade eder. Romancının romana başlamadan önce; hikâyesini kime anlattıracağı, olayları kimin gözüyle görüp yansıtacağı, seçilen kişinin nasıl bir duyarlılıkla hareket edeceği, hikâyeyi anlatan kişinin hangi bilgi kaynaklarından yararlanacağı, olaylara uzaktan mı yakından mı bakılacağı, olaylar anlatılırken tek kişinin mi birden fazla kişinin mi bakış açısından yararlanacağı, olaylar sunulurken bakış açısından yararlanılan kişinin duyarlılığıyla diğer kahramanlardan -en azından bazılarının- duyarlılığının özdeşleşip özdeşleşmeyeceği, bakış açısından yararlanılan figürün donanımının nasıl olacağı ve okuyucu açısından nasıl bir yol izlenip bakış açısıyla okuyucu denkleminin nasıl kurulacağı (Tekin, 2020: 53) sorularına cevap vermesi gerektiğini söyler. Romancının bu sorulara cevap bulmadan romana başlaması durumunda ise kendi işini zorlaştıracığı ve “el kararı-göz kararı”yla hareket etmek zorunda kalacağını ifade eder (Tekin, 2020: 54). Veysel Şahin ise “Romanda zaman, mekân, kişi, olay örgüsü, dil ve üslup gibi unsurların oluşmasın(da) temel belirleyici olan bakış açısı ve anlatıcı düzlemi(dir)” (Şahin, 2020: 17) diyerek bakış açısının bir romanda belirleyici bir unsur olduğuna dikkatleri çeker.

Bu bağlamda beş bölümden oluşan *Nehir* romanının “karma anlatıcı” bakış açısıyla yazıldığı görülür. Romanın birinci bölümünün büyük bir kısmı ile ikinci bölümün tamamı 1.tekil şahsın ağzından ben-anlatıcı bakış açısıyla; diğer üç bölüm ise 3. tekil şahsın ağzından hâkim bakış açısıyla ele alınır.

Romanın başlangıcında Altın Damla’nın kendi var oluş macerasını anlattığı bölümde anlatıcı olarak birinci tekil şahsın kullanıldığı görülmektedir. “Kahraman bakış açısına dayalı aktarımlarda ‘iç odak’ konumunda olan ben anlatıcı, entrik kurguyu kendi görüş, bilgi ve aktarım becerisine göre şekillendirir” (Şahin, 2020: 18). Bir su damlası olan Altın Damla, devinim içeren macerasını aktarım becerisine göre okuyucuya şu şekilde aktarır:

Bir damla!

Maceram şöyle;

Benim gibi ilahi lütufa uğramış, arınmış damlalarla birlikte bir pınar oluşturmuş, görkemli kayalar ve el değmemiş renkli çakıllar arasından süzülüp çiçeklerle bezenmiş yemyeşil bir vadiye doğru koşturuyoruz. Varoluşun görkemli atmosferinde ne kadar şen ve mutluyuz! Yüksekliklerden atlarken çığlıklarımız ve kahkahalarımız feleklerin nağmelerine karışıyor sanki.

Yaşadığım olağanüstü serüveni doyumsuz bir mutluluk içinde seyrederken yeni bir devir yapacak mıyım acaba diye düşündüğüm sırada gökyüzü aynasında Bilge Su'nun ışık saçan yüzünü görüyorum... Bana gülümsüyor; “Merhaba, Altın Damla” diyor. Heyecanlanıyorum. “Altın” sıfatı, devrini başarıyla tamamlayan damlalara veriliyor ki bu, ebedi olarak okyanusa ulaşmayı hak etmek demek oluyor (Emir, 2019: 7).

İkinci bölümün tamamı, birinci tekil şahıs/ben anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Romanın bu bölümünde “kendi başına gelenleri anlatan bir karakter” (Stevick,2021: 120) olan başkişi Damla, henüz bir cenindir. Cenin durumunda olan Damla, ikizi Su'yla birlikte annelerinin karnındaki yaşamlarından ve kendileriyle konuşan melekten bahseder.

Kendimi ilk fark ettiğimde derin bir sessizlik içinde sıcacık, saydam ve güven verici bir ortamdaydım. Hiç bir şey görmüyordum ama sanki kendine özgü bir ışık içindeydim. Derin bir uykudan uyanmış gibi bir haldeyim. Veya şöyle diyeyim; çok uzaklardan, gizemli ve maceralı bir yolculuktan gelmiş gibi garip ama tatlı bir yorgunluk içindeydim. Sık sık kendimden geçiyordum. Bu hal ne kadar devam etti bilmiyorum.(...)

(...)Hoş ama anlayamadığım bir tesir beni hem üstten hem alttan etkiliyor. Ne olduğunu anlamaya çalışıyorum. Sesi olmayan bir ses, sıcacık bir nefes beni sarıyor.

“Telaşlanma! Ben yanıdayım.”

Şaşırıyorum. Ben de sessiz bir sesle soruyorum:

“Kimsin?”

“Senin meleğin.”

“Melek mi? Ne demek o?”

“Görevli ilahi varlık!”

“Anlamadım.”

“Zamanla anlayacaksın.”

“Neyim ben?”

“Bir cenin. Gelişmekte olan bir insan yavrusu yani.”

“İnsan ne demek?”

“En üstün bir varlık!”(...) (Emir, 2019: 52-53).

Romanın geriye kalan diğer üç bölümünde anlatıcı, “hâkim bakış açısı” ile karşımıza çıkmaktadır. *Nehir* romanı; zaman, mekân ve bilhassa şahıs kadrosu bakımından hacimli bir kitaptır. Mehmet Tekin, bu tarz romanlar için şöyle bir değerlendirme yapmaktadır.

Zira bu kabil romanlar “panoramik” özellik taşırlar. Bu tür romanlar, soluklu anlatımla şekillenirler ve zaman, mekân, şahıs kadrosu itibariyle hacimlidirler. Dolayısıyla bu hacmin hakkıyla yansıtılmasında ‘Tanrısal bakış açısı’ ideal bir uygulamadır (Tekin, 2020: 56).

Sabahat Emir, *Nehir* romanında başta dede Şahin Giray ve daha sonra torun Damla’nın yaşantılarını ve başlarından geçen olayları, geriye dönüş ve özetleme teknikleriyle uzun uzun anlatır. Bu hacimli romanın unsurlarını hakkıyla yansıtabilmek için de en uygun bakış açısı olan hâkim bakış açısını tercih eder. Bir anlamda destandan miras kalan tanrısal bakış açısıyla ilgili Mehmet Tekin şu açıklamayı yapmaktadır.

Roman sanatında “Tanrısal bakış açısı” (the omniscient point of view) nitelemesiyle yer alan “bakış açısı” bir anlamda destandan romana intikal etmiş bir yöntemdir. Temel karakteri itibariyle ‘her şeyi bilme’ esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (techiz edilmiş) anlatıcı figür, âdeta ‘Tanrı gibi’ her şeyi bilir görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir. Böyle bir güç ve yetenekle donatılmış (the omniscient narrator), aslında gerçek dünyaya ait olan yazara, yarattığı kurmaca (gerçeksi) dünyada yer alan kahramanların duygu ve düşüncelerini sunma/anlatma yönünde geniş imkânlar sağlar (Tekin, 2020: 54-55).

Olağanüstü bir takım olayların da yer aldığı *Nehir* romanın “destandan romana intikal eden” (Tekin, 2020: 54) tanrısal bakış açısıyla sunulmasının isabetli bir karar olduğu görülmektedir. Zira karmaşık bir olay örgüsü ve kalabalık bir şahıs kadrosunun olduğu bu roman ancak her şeyi bilen, gören, sezen, geçmişten ve gelecekte haberler veren bir anlatıcı figür tarafından kotarılp anlatılabilir. Hâkim bakış açısıyla anlatılan iki olağanüstü olay örnek olarak aşağıda verilecektir. Birinci olay Şahin Giray’ın hayali sevgilisi Su Kadın’la ilgilidir.

Gecenin bir vaktinde derinden, çok derinden ‘Şahin Giray... Şahin Giray!’ seslenişiyile uyandı dağ köyünün güçlü adamı.

Heyecanla doğruldu. Su Kadın’dı bu seslenen... Enerjisi hala damarlarında dolaşan o unutulmaz aşk perisinin nerden ve nasıl geldiği belirsiz sesiydi bu, evet! Ne zaman olağanüstü bir olay vuku bulsa; ruh fırtınalarında yolunu şaşırsa, bir şekilde yol gösterici veya haberci olurdu. Bir verici, bir alıcı... Varlıklar arasında sürekli bir iletişimin olduğu kâinatta sırlı bir akımın kendine özgü etkileşim düzeniydi bu ve kolay kolay izah edilemezdi. Olağanüstü bir ruh rabatası denilebilirdi... Gözlerini, kapayıp içini dinledi; damarlarından coşkuyla akan nehirler, köpüklerinden fişkıran müjdeyi kalbine yüklediler:

— Torunların geliyor Şahin Giray! (Emir, 2019: 70).

İkinci olay ise Başkışı Damla’nın olağanüstü bir şekilde ilham aldığı bir geceyle ilgilidir. Damla bir trafik kazasında, anne-babasını, ikizi Su’yu ve dedesi Şahin Giray’ı kaybettikten sonra büyük bir sarsıntı geçirir. Bu olayın etkisinden kurtulmak için büyük

annesini de yanına alarak apar topar şehre yerleşen ve müzikle ilgilenmeye başlayan Damla, antidepresan ilaçlarla ayakta kalmaya çalışır. Babaannesinin ölümünden sonra onun vasiyeti sonucu doğduğu köye dönen Damla, burada yaşadığı eski günlerin özlemiyle baş başa kalır. Dedesi Şahin Giray'ın günlükleri ve bu günlüklerin tavsiye ettiği kitapları -başta Mevlana'nın *Mesnevi'si*- okuyan Damla'nın ruhu gün geçtikçe dinginleşir. Hayat ve ölüm hakkındaki düşünceleri değişmeye başlar. Ve bir gece aşağıda verilen olağanüstü olay başından geçer.

Geçmiş günlerin hasreti içinde gayri ihtiyari 'Ah büyük babacığım! Kaderlerimiz ne kötü yazılmış meğer.' diye mırıldandı. Anlatılamayacak derecede yakıcı bir özlemle birlikte bir anda gökyüzünün bilinmezliklerinden alev alev bir nota düşüverdi orta yere... Şiddetli bir ateşle kavru lan yüreğinden, 'Ahh!' diye bir feryat koptu. Şiddetinden cam sarsıldı. Cam önünden bir gölge geçer gibi olunca Damla korkuyla yerinden fırladı, terasa çıktığında büyükbabasını hayal meyal görür gibi oldu. Gülümsüyordu. Damla belli belirsiz bir korkuyla sarmalanmış sevinç çığlığı atacakken birden görüntü kayboldu. Terasın önündeki ceviz ağacının dalları birbiriyle çarpışarak sallandı. Damla ürpererek çevresine bakındı. Ve adeta beyninin kıvrımlarına sızan, nereden geldiği belirsiz 'Ölüm diye bir şey yoktur.' fısıltısıyla irkildi. İçeri kaçtı (Emir, 2019: 293).

Damla'nın hatıralar denizine daldığı bir günde yaşadığı bu olağanüstü durum anlatılırken kullanılan tanrısal bakış açısının yazarın işini son derece kolaylaştırdığı görülür. Zira bu fevkalade durumun diğer bakış açılarıyla anlatılması mümkün değildir.

2.2.3. Olay örgüsü

Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* adlı eserinde anlatma esasına bağlı edebî türlerde karşılaşılan olayları gruplara ayırarak şöyle anlatır:

Metin halkalarının birbirine bağlanışını ve onlardan meydana gelen metinlerde vakanın arz ettiği hususiyetleri dikkate alarak anlatma esasına bağlı edebî nevilerde karşılaştığımız vakaları, şöyle gruplandırmak mümkün:

1- Vaka, tek bir zincir halinde nakledilir: Bu gruba girenler daha ziyade, Sergüzeşt romanı cinsinden eserlerdir. Bir merkezi insan vardır. Onun belirli bir zamanı dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Eserde anlatılan her şey bu şahısla ilgilidir. Birbirine zincirleme bağlanmış metin halkaları tek bir vakanın parçaları durumundadır. Hüsn ü Aşk mesnevisi böyledir.

2- Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir. Sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vaka zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları her iki veya daha fazla vaka zincirinde ortak bir yer, şahıs, tema olabilir. Masallarda bu husus açıkça belirtilir: “... Padişahın üç oğlu yollarına revan olsun biz haberi yatağında hasta yatan padişahı verelim.” cümlesine benzer bir ifade iki vaka zincirini birbirine bağlar.(...)

3- Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesini görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe girmiş vakalardan söz

etmek yerinde olur. Halid Ziya Uşaklıgil' in “Bir Şir-i Hayal” adlı hikâyesi bu tarzda örnek olacak cinstendir. Şüphesiz bu tarzın en güzel örneği Binbir gece masallarındır(...) (Aktaş, 1991: 75-77).

Sabahat Emir'in *Nehir* adlı romanı Şerif Aktaş'ın yaptığı gruplamalardan üçüncüsüne girdiğini söyleyebiliriz. Şöyle ki: *Nehir* romanı, yazar tarafından ayrı ayrı başlıklandırılarak beş bölüme ayrılır. Birinci bölümde anlatılan Altın Damla'nın devir macerasının diğer bölümlerle yapısal bir ilişkiden ziyade izleksel bir ilişkisi vardır. Çerçeve vaka anlatımına sahip olan romanın dış çerçevesinde, Şahin Giray'ın çocukluğu ve tekâmüle ulaşma yolunda kendisine yol gösteren kişiler detaylı bir şekilde anlatılır. İç çerçevede ise Damla'nın tekâmül süreci anlatılır. Bu süreçte Damla meşum bir kaza sonucunda anne-babasını, ikizi Su'yu ve dedesi Şahin Giray'ı kaybeder. Kaza sonrası derin bir travma geçirir. Yaşadığı bu travmadan kurtulmak için şehre yerleşir. Psikolojik destek alarak yaşadığı şehirden tek sığınağı babaannesini kaybettikten sonra onun vasiyeti üzerine doğduğu köye döner. Burada dedesinin en samimi arkadaşı Mirza'yla dedesinden kalan araziye ihya ederek eski haline kavuşturur. Ayrıca büyük emek vererek üzerinde çalıştığı senfoniye bitirir ve bu süreç sonunda ruh dinginliğine kavuşup “devir” inancına ulaşır.

Birinci bölüm-Damlalar

Birinci bölümdeki vaka zincirleri şöyle sıralanabilir.

- Parlak bir su damlası olan Altın Damla'nın gökyüzü aynasında kendi “devir” serüvenini izlemesi.
- Devri başarıyla tamamladığı için Bilge Su tarafından bir su damlası olan Damla'ya ebedi olarak okyanusa ulaşmayı hak etmek anlamına gelen “Altın” sıfatının verilmesi.
- Meleklerin yardımıyla bütün damlaların okyanusa ulaşmak için çılgınlara karışan kahkahalarla devire başlamaları.
- Bulanık ve pervasız olduğu kadar kendine özgü bir çekiciliği olan Nefis adlı damlanın bir kaya oyuğuna saklanarak Altın Damla'yı aldatmak için onu gözetlemesi.
- Altın Damla'nın sevinç çılgılığı atarak devire başlayacağı sırada Nefis'in Altın Damla'ya şuradaki kayaya bak! Ailen, annen, baban ve kardeşin ölmüşler, birer tuz lekesine dönmüşler diye bağırması ve Altın Damla'nın Nefis' e aldanarak ona inanması.

- Altın Damla'nın Nefis'in işaret ettiği yere bakması üzerine gücünü kaybetmesi, alçalmaya başlayarak sayısız tuz lekelerinin bulunduğu bir kayanın üstüne düşmesi ve ardından gelen Nefis'in çirkin kahkahalar atıp onun yakınından geçmesi.
- Altın Damla'nın tuzağa düştüğünü fark etmesi ve okyanusa erişme hayalinin bittiğini düşünerek tuzlu kayanın bir köşesinde ağlamaya başlaması.
- Sığındığı kayanın da ona yol göstermesi üzerine Altın Damla'nın Yüce Rabb'ine dua etmesi ve Nefis' in tuzağına düştüğü için Rabb'inden af dilemesi.
- Altın Damla'nın gördüğü bir rüyada meleğe okyanusa erişmek istiyorum ama sürekli bir boşluğa çekiliyorum demesi üzerine rüya meleğinin ona okyanusa erişmek istiyorsan arzularını bırak, demesi.
- Gördüğü rüyadan uyanan Altın Damla'nın kendini teslimiyet ruhu içinde köpük köpük akan sulara bırakması.
- Sular durulunca meleğin Altın Damla'ya görünmesi ve ona dualarının kabul olduğunu ancak çetin bir mücadele geçireceğini söyleyerek gözden kaybolması.

İkinci Bölüm- İkizlerin doğuşu

İkinci bölüm ile ilgili tespit edilen vaka zincirleri şöyledir:

- Damla'nın bir cenin olarak kendini derin bir sessizlik içinde sıcacık saydam ve güven verici bir ortam olan anne karnında fark etmesi.
- Damla'nın dışa karşı duyarlılığının artmasıyla birlikte annesinin karnında tek başına olmadığını fark etmesi ve görevli ilahi bir varlık olan meleğin Damla'ya görünerek onun sorularına cevap vermesi.
- Damla'nın ben neyim? Sorusuna meleğin: en üstün varlık olan insan olduğunu ona söylemesi ve Damla'nın vücuduna yapışık olarak duran şeyin de onun ikiz kardeşi olduğunu söylemesi.
- Meleğin Damla'ya yaratılış serüvenini uzun uzun anlatması ve Damla'nın ruhunun kozmik ışıkların verdiği anti çekim dalgasına verdiği olumlu tepkinin Damla'nın iyilerden yazıldığına işaret olduğunu müjdelemesi.
- Meleğin Damla'ya uzun uzun nasihat ettikten sonra ona bir daha görünmemesi fakat Damla'nın onun varlığını her daim hissetmesi.

- Doğumun yaklaşması üzerine Damla'nın anne karnındaki rahatlığının bozulması.
- Damla'nın dışarıya karşı duyarlılığının artmasıyla birlikte anne-babası ve diğer yakınlarının seslerini tanımaya başlaması.
- Damla'nın bir düş ortamında dünya imtihanını başarıyla veren kulların ödüllendirildiği yer olan cenneti görmesi.
- İkizlerin annelerinin onlarla konuşması ve ikizlerin bu konuşmaları algılamaları.
- Annelerinin bahçede gezinirken ayağının kayması üzerine ikizlerin doğumlarının erken, biraz zorlu ama sağlıklı bir şekilde gerçekleşmesi.

Üçüncü bölüm-Şahin Giray

Üçüncü bölümdeki vaka zincirleri şöyle sıralanabilir.

- Şahin Giray'ın hayatının en önemli üç kadınından biri olan ve varlığına sadece onun inandığı hayalî aşk perisi Su Kadın'ın Şahin Giray'a torunlarının doğacağı müjdesini vermesi.
- Şahin Giray'ın düşüncelere dalarak hayatının en önemli kadınlarını düşünmesi: bunların birincisinin annesi, ikincisinin hayal mi gerçek mi olduğunu bir türlü anlayamadığı ve olağanüstü bir gecelik aşk yaşadığı Su Kadın ve üçüncüsün ise Zirveköy' de evlendiği güçlü kuvvetli dünya iyisi Bal Sultan olduğuna karar vermesi.
- Şahin Giray'ın sabah olur olmaz olağanüstü bir şekilde doğumlarının müjdesini aldığı torunlarını görmek için köye gitmeye karar vermesi ve o arada rehavet içinde arkasına yaslanması üzerine o zamana kadarki yaşam serüvenini hatırlaması.
- Şahin Giray'ın henüz altı yaşındayken annesini kaybetmesi.
- Babası Ahmet Bey'in onu üvey anne elinde bırakmamak için çevresindekilerin teşviklerine rağmen bir daha evlenmemesi.
- Şahin Giray'ın annesinin ölümü üzerine çocuk yaşta kaderi sorgulaması, zor bir çocukluk geçirmesi ve okula başlayınca da içine kapanık, akranlarıyla kolay bağdaşmayan bir çocuk olması.
- Şahin Giray'ın bir gün okul çıkışı çocukların saldırısına uğraması.
- Balaban adında gezgin birisinin Şahin Giray'ı çocukların elinden kurtarması ve bir müddet bu gizemli kişinin babasının yanında çalışması.

- Balaban'ın kıyı kentinde kaldığı altı yıl boyunca Şahin Giray'a dövüş sanatlarının yanı sıra hayata dair birçok şey öğretmek onun gelişiminde önemli bir yer tutması.
- Balaban'ın Şahin Giray'a kader, deniz, gezgincilik ve diğer pek çok şey hakkında önemli bilgiler vererek Şahin Giray'ın tekâmülüne katkıda bulunması.
- Balaban'ın bir gün vedasız bir şekilde Şahin Giray'ı apansız bırakıp kıyı kentinden ayrılması ve Şahin Giray'ın bu ayrılığın hasretiyle uzun süre kendine gelememesi.
- Babasının Şahin Giray'ın bu sarsıntıdan kurtulması için Tayyar Kaptan'la birlikte denize açılmasına izin vermesi.
- Balaban'dan sonra Tayyar Kaptan'ın Şahin Giray'ın ikinci öğretmeni olması ve gerek tecrübesiyle gerekse de okuması için ona kapılarını açtığı kütüphanedeki kitaplarla Şahin Giray'ın pişmesinde önemli bir katkı sunması.
- Şahin Giray'ın bu yolculuk esnasında sonraki hayatında da önemli bir yer tutacak olan yirmi beş yaşlarındaki Mirza adında bir denizciyle tanışması ve onunla çok yakın dost olması.
- Şahin Giray'ın bu yolculuk esnasından geçirdiği ağır ve ateşli hastalığın da etkisiyle hayal âleminde kaptanla limana çıkması
- Bu limanda Su Kadın adında çok güzel bir kadınla tanışarak onunla bir gece geçirmesi, ardından olanları arkadaşlarına anlatması üzerine arkadaşlarının onun hiçbir zaman gemiden ayrılmadığını ona söylemeleri.
- Buna rağmen Şahin Giray'ın hayatı boyunca bu kadını unutmaması ve sonraki yaşantısında da zaman zaman bu kadının ona görünmesi.
- Şahin Giray'ın deniz yolculuğunda çok zorluk çekmesi ve tam denizcilikten vazgeçmek üzereyken yolculuk dönüşü eve gittiğinde babasının öldüğünü öğrenmesi üzerine tekrar Tayyar Kaptan'ın yanına gemiye dönmesi.
- Tayyar Kaptan'ın kalp krizi geçirmesi üzerine Şahin Giray ve Mirza'nın gelecekleri hakkında konuşmaya başlamaları, kaptanın ikinci krizden sonra ölmesi üzerine ise Şahin Giray ile Mirza'nın gemiden ayrılarak Mirza'nın köyüne gidip yerleşmeye karar vermeleri.
- Şahin Giray ve Mirza'nın geniş bir arazide, çiftlik konseptinde yan yana iki tane, iki katlı ev yapmaları ve burada küçük-büyük baş hayvan beslemeye başlamaları.

- Zirveköy'e gelmelerinin ikinci yılında Şahin Giray'ın nehre yakın olduğu için vadide bir ev alması ve onu kendi zevkine göre döşemesi.
- Aynı yıl Mirza'nın Ayçiçek adında bir ebenin kızıyla Şahin Giray'ın da bir şifacının kızı olan Bal Sultan'la evlenmeleri ve Şahin Giray'ın İbrahim; Mirza'nın ise İsmail adında birer çocuklarının doğması ve bunların birlikte büyümeleri.
- Mirza'nın oğlu İsmail'in avda bir kaza kurşunuyla öldürülmesi  zerine Mirza ve Ayçiçek çiftinin bütün sevgilerini torunları Rüzgâr'a vermeleri ve onunla avunmaları.
- Şahin Giray'ın oğlu İbrahim'in okuyup  Ğretmen olması ve köye  Ğretmen olarak gelen kimsesiz bir kızla evlenmesi ve bu evlilikten Damla ve Su adında ikiz çocuklarının olması.
- Şahin Giray'ın k hyaya ikizlerin doğumunun kutlanması için şölen hazırlatması.

Dördüncü bölüm-Damla'nın dönüşü

Dördüncü bölümün vaka zincirleri şöyle sıralanabilir:

- Damla'nın anne-babası, ikiz kardeşi Su ve büyük babası Şahin Giray'ın meşum bir trafik kazasında ölmeleri üzerine hatıraların ağırlığından kurtulmak için babaannesini de yanına alarak büyük bir şehre yerleşmesi.
- Bir müddet sonra büyükannesinin şehirde ölmesi.
- Büyükannesinin  lmeden önce Damla'nın köye dönmesi için vasiyet bırakması
- Damla'nın bu vasiyete uyarak köye dönmesi, köye dönerken dolmuşta onun doğumunu gerçekleştiren Zehra Ebeyle karşılaşması ve onunla birlikte vadideki evlerine gitmesi.
- Damlanın Mirza'nın hovarda torunu Rüzgâr'ın onu nehirde boğulmak üzereyken kurtardığını hatırlaması ve kurtarma olayından sonra onunla kısa süreli bir aşk yaşaması.
- Damla'nın geçmişteki hatıraların etkisiyle Mirza'nın kapısında bayılması ve sonrasında dede dostu Mirza'yla hasret dolu buluşmaları.
- Buluşma esnasında Damla'nın büyükannesi tarafından Mirza'ya verilmek üzere kendisine verilen mektubu Mirza'ya vermesi.
- Bunun  zerine Mirza'nın da Damla'ın büyükannesinin kendisine daha önceden Damla'ya verilmek üzere bıraktığı emanet kutuyu Damla'ya vermesi.

- Damla'nın köydeki evleri satıp şehre biran önce dönmek istediği halde Mirza'nın ısrarı ve büyükannesinin mektubundaki isteğiyle şehre dönmeyi ertelemesi.
- Şehirde bütün ilgisini müziğe yönelten ve başarılı bir müzik öğrencisi olan Damla'nın evli olduğu halde kendisine âşık olan müzik hocası Tayfun Bey'in yönlendirmesiyle yazmaya başladığı ama ilham alamadığı için bir türlü yazmaya başlayamadığı Senfoni'yi geçmişin ve evlerinin yanındaki nehrin de etkisiyle yazmaya başlaması.
- Şehirden Zirveköy'e döndüğünde hâlâ psikolojik sorunlar yaşayan ve bunun için antidepresan haplar kullanan Damla'nın büyükbabası Şahin Giray'ın hatıra defteri ve başta Mevlana'nın Mesnevi'si olmak üzere kütüphanesindeki kitapları okuyarak kendini gerçekleştirmesi ve vahdet-i vücud⁶ inancına ulaşarak antidepresan hapları bırakması.
- Damla'nın şehirde psikolojik tedavi gördüğünde kendisine çok yardımcı olan evli müzik hocasına âşık olmadığının farkına varması ve bundan dolayı Zirveköy'de kesin olarak kalmaya karar vermesi.
- Damla'nın Zirveköy'e döndüğünde tekerlekli sandalyeye mahkûm olan Mirza'nın onun verdiği moralle iyileşmesi ve Damla'yla birlikte çiftliği ihya ederek eski günlerine kavuşturmaları.

Beşinci bölüm-Final

Beşinci bölümün vaka zincirleri şöyle sıralanabilir:

- Damla'nın varoluş gayesini idrak ederek nice çabalardan sonra üzerinde çalıştığı senfoniye bitirmesi ve adını “Nehir” koyması.
- Yağan yağmurdan Damla'nın eline düşen “Altın Damla”nın denize ulaşmak için Damla'dan yardım istemesi ve onunla bütünleşmek için ondan yutulmasını istemesi.

⁶Vahdet-i Vücûd: “Varlığın birliği ve varlıkta birlik anlamında bir tasavvuf terimi; bu bağlamda Tanrı, âlem ve

insan ilişkilerini açıklayan düşünce sistemi” (Demir, 2012: 431-435).

- Damla'nın Bilge Su'nun da yardımıyla bir enerji patlamasıyla kendini doruklardan boşluğa bırakan Altın Damla'yla birleşmesi ve gaybdan gelen sesle “kader”in ne olduğunu öğrenmesi.
- Damla'nın daha önce yuttuğu Altın Damla'yla ikinci kez buluşması ve hayal meleğinin yardımıyla cenneti ve oradaki ailesini görmesi.
- Damla'nın okuduğu kitapların etkisiyle gün geçtikçe kişisel gelişimini arttırması ve Allah inancı, kader, kazâ ve ölüm konuları hakkında araştırmalar yapmasından sonra rüyalar ve olağanüstü haller vasıtasıyla kaybettiği ailesiyle gayb⁷ âleminde görüşmesi.
- Mirza'nın torunu Rüzgâr'ın beklenmedik bir şekilde oğluyla birlikte Zirveköy'e dönmesi ve yine beklenmedik bir şekilde Gülsüm'le evlenmesi.
- Romanın sonuna doğru Damla'nın Zirveköy'e geldikten sonra özellikle senfoniye yazarken yaşadığı zorlu süreci ve daha önce tanıştığı Yusuf'la olan duygusal yakınlaşmayı hatırlaması

2.2.4. Zaman

Nehir romanında yazarın yıl veya dönem olarak belirli ve özel bir zaman kullanmadığı ifade edilebilir. Ancak romanda geçen bazı ipuçları romanın vaka zamanının içinde bulunduğumuz son yetmiş yıllık zaman dilimine işaret ettiği söylenebilir.

Akabinde evlerinin damına doğru bir yıldız kaydı. Heyecanlandı. Çocukluğunda köyün kırık dökük bahçe sinemasında gördüğü bir animasyon filmini hatırladı (Emir, 2019: 229).

Şahin Giray'ın ağaçlar ve çiçeklerle donanmış bahçesinin dört bir yanında yerleştirilmiş, güneş enerjisiyle çalışan kedigözü lambalar etrafa solgun bir ışık saçıyordu (Emir, 2019: 274).

Alıntılarda geçen “güneş enerjisiyle çalışan kedigözü lambalar ve animasyon filmi” aletleri ve teknolojik gelişmeler günümüzü veya günümüze yakın zamanı gösterir. Romanın vakası, andan geçmişe, geçmişten tekrar ana uzanan akronik bir

⁷ Gayb: “Arapça’da “gizli kalmak, gizlenmek, görünmemek, uzaklaşmak, gözden kaybolmak” anlamında masdar ve “gizlenen, hazırda olmayan bulunmayan şey” mânasında isim veya sıfat olarak kullanılır (Çelebi, 1996: 404-409).

zaman sunumu ile verilir. Bu bağlamda “Geriye Dönüş (Flashback)” veya “İleriye Atlama (Flash Forward)” yöntemleri kullanılır (Dervişcemaloğlu 2016: 164). Çerçeve vaka olması dolayısıyla başta ikizlerin doğumu anlatılırken Şahin Giray’ın geçmişini anımsamasıyla andan geçmişe dönüş süreci başlar. Bu arada Şahin Giray’ın hikâyesi başlar ancak hikâye bitmeden tekrar ana dönülür içinde bulunan zamanla ilgili birkaç cümle söylendikten sonra tekrar geçmişe gidilir ve bu durum Şahin Giray’ın hikâyesinin bitimine kadar devam eder. İç çerçeveyi oluşturan Damla’nın hikâyesi anlatıldığında da zaman benzer bir formatla işlenir.

Romanın vaka zamanı, başlıca üç dairede gerçekleşir. Birinci daire; Damla’nın anne karnında kendisini ilk fark ettiği andan doğumuna kadarki geçen yaklaşık dört beş aylık süre. İkinci daire; Şahin Giray’ın altı yaşında annesini kaybettikten ikizlerin doğumuna kadar geçen yaklaşık kırk yıllık zaman dilimi. Üçüncü daire ise Damla’nın geriye dönüşlerle anlattığı otuz yıllık zaman dilimidir. Her üç daire de iç-içe ve birbirini destekler şekilde kurgulanmıştır. Şahin Giray’ın kişisel sergüzeştisi içerisinde bir milat olarak alınabilecek zaman anlatımı romanın içinde şu şekilde yer alır.

Altı yaşındayken annesinin ölümünden sonra Şahin Giray’ı ihtimam ve şefkatle büyütmeye özen gösteren babası Ahmet Bey, yaşadıkları kıyı kasabasının sahilinde, evinde kiracısı olduğu arkadaşı İsmail Amcayla birlikte küçük bir çayhane işletiyordu (Emir, 2019: 73).

Öte taraftan modern roman türünde zaman unsurunun kronolojik bir şekilde akması zorunluluğu yoktur. *Nehir* romanında başkışı Damla’nın karakter yapısının izah edilebilmesi ve romanın sosyal yapısının oluşturulması amacıyla zaman unsuru yazar tarafından akronik bir şekilde sunulur. Romanın çerçeve vakası; Şahin Giray’ın ikizlerin doğduğu gece altı yaşında annesini kaybettiği zamanı anımsamasıyla başlar. Çocukluk ve gençlik yıllarının uzun uzun anlatılmasıyla Şahin Giray’ın hikâyesinde zaman kırk yılı kapsayacak şekilde tasarlanır. Mehmet Tekin’e göre:

Modern romanda geriye dönüş tekniği farklı bir yaklaşımla uygulanmaktadır. (...) Modern romancılar, bilinç akımını devreye sokarak geriye dönüş tekniğine yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu bağlamda gündeme gelen bir diğer uygulama da zamanda âni sıçramalar, gidip gelmeler anlamına gelen “flashback” yöntemidir. Bu yöntem, akışı engellemeyen, olayların doğal bir şekilde yansı(tıl)masını sağlamaktadır (Tekin, 2020: 249-250).

Sabahat Emir, zamanda geriye dönüş tekniğini kullanarak Şahin Giray’ın çocukluk yıllarından itibaren başından geçenleri anlatır. Şahin Giray, anımsama yoluyla anlatma zamanından vaka zamanına dönerek vakayı nakleder. Çocukluk, gençlik ve

denizcilik yıllarının anlatıldığı bu kısımlarda okuyucu Şahin Giray’la ilgili olarak şunları öğrenir. Şahin Giray altı yaşındayken annesini kaybeder. Daha sonra Balaban adında bir gezginin Şahin Giray’ın yaşadığı kasabaya gelmesiyle onun yaşantısında çok önemli bir edindir. Balaban’ın kasabadan ayrılışından sonra Şahin Giray denizci olur. Bu macerada daha sonra kardeş gibi samimi olacağı Mirza’yla tanışır. Şahin Giray ve Mirza babaları kadar sevdikleri Tayyar Kaptan’ın ölümünden sonra birlikte Zirveköy’e yerleşirler. Özetleme tekniği ile yaşam öyküsünü anlatan Şahin Giray, özellikle altı yaşında kaybettiği annesini milat olarak alır ve sonra ikizlerin doğduğu geceye kadar belirli aralıklarla ana gelir sonra tekrar geçmişe gider. Zamanda sıçrama ve özetleme tekniği kullanılarak Şahin Giray’ın geçmişinde yer edinmiş önemli anılardan bahsedilir. Özetleme sırasında çoğu zaman geçen süre kesin olarak verilmez. Ancak Balaban’ın kıyı kentinde Şahin Giray’la birlikte kaç yıl geçirdiği belirtilir.

Şahin Giray’ın hayatına sihirli bir değnek dokunuşu gibi sürprizli bir şekilde giren ve onun gelişmesinde, bilinçlenmesinde çok önemli bir rol oynayan Balaban, başta kısa süreli kalmayı tasarladığı bu kıyı kentinde altı yıl kaldı (Emir, 2019: 97).

Yine başka bir yerde Şahin Giray’ın gemide ne kadar süre geçirdiğiyle ilgili somut bir zaman belirtilir. “Karadan ayrılışlarının ikinci haftasına girmişlerdi. Havanın güzel oluşu yolculuğu daha zevkli hale getiriyordu” (Emir, 2019: 124). Böylece romanın genel kurgusu içinde, Şahin Giray’ın çocukluğundan başlayarak şimdiki zamana kadar (ikizlerin doğduğu geceye kadar) geçen kırk yıllık bir süreç anlatılır. Romanda, Şahin Giray ve Mirza’nın evlenmeleri, çocuklarının olması ve toruna karışmaları özetleme tekniği ile verilir.

İlkin Mirza, ardından Şahin Giray üst üste yapılan dillere destan düğünle evlendiler(...) Şahin Giray’ın İbrahim adını verdiği bir oğlu oldu. Bir yıl sonra da Mirza’nın da İsmail adını verdiği oğlu dünyaya geldi. (...) İbrahim ve İsmail adeta kardeş gibi bir arada büyüdüler. İbrahim eğitimi tamamlandıktan sonra vadideki köyün okuluna öğretmen oldu, bir süre sonra köye tayini çıkan kasabalı kimsesiz bir kızla evlendi(...) (Emir, 2019: 203).

Romanın dış çerçevesi yani norm karakter Şahin Giray’ın hayat macerası bu kadar uzun bir süreyi kapsarken iç çerçeve; başkişi Damla’nın çocukluk ve gençlik yıllarını anımsadığı zamanlardan otuz beşli yaşlarına kadarki geçen yaklaşık otuz yıllık bir süreci kapsamaktadır. Romanın kahramanlarından Gülsüm’ün yaşıyla ilgili verilen bilgiler bu tezi destekler mahiyettedir.

Kâhyanın kızı Gülsüm, içi dışı tertemiz, eskilerin “saf-ı derun” dedikleri cinsten saf ve güzel bir köylü kızıydı. Olacakları önceden sezinler, gördüğü rüyalar genellikle olduğu

gibi çıkardı. Ailesi vadi köylerinden gelip Mirza'nın yanında çalışmaya başladıklarında al yanaklı, tombul, şen ve tatlı bir çocuktur. Kaza olayından sonra Mirza Amcanın Bal Sultan ve Damla'yı apar topar şehre götürdüğünde genç kızlığa adım attığı çağdaydı (Emir, 2019: 266).

Söz konusu alıntıya bakıldığında Gülsüm ve Damla'nın yaşlarıyla ilgili iki çıkarımda bulunulabilir. Birincisi Damla'nın Gülsüm ile ilgili “al yanaklı, tombul, şen ve tatlı bir çocuktur” demesi Damla'nın Gülsüm'den en az beş yaş daha büyük olduğu sonucunu doğurur. Çünkü bir kişinin birisini bu tarz sıfatlarla tanımlaması için ondan epey bir büyük olmasını gerektirir. İkinci çıkarım ise “Kaza olayından sonra Mirza Amcanın Bal Sultan ve Damla'yı apar topar şehre götürdüğünde genç kızlığa adım attığı çağdaydı” (Emir, 2019: 266) cümlesinden Gülsüm'ün kaza zamanında genç kızlığa adım attığı çağda yani on dört, on beş yaşlarında olduğudur.

Eser'in sonlarında romanın anlatım zamanı sırasında Gülsüm'ün kendi yaşı hakkında verdiği bilgiler de Damla'nın yaşının otuz beş civarında olduğunu kanıtlar. “Gülsüm'ün neşesi birdenbire kayboldu. Damla'ya hitaben “Abacığım, beni bu yaştan sonra kim alır?” dedi umutsuzca, “Yaş otuza yaklaştı. Artık kocamış, evde kalmış kız kurusu diyorlar bana” (Emir, 2019: 414). Öte taraftan romanda, zaman unsurunun çoğunlukla geçmişe dönük olarak hikâye ve rivayet kipleriyle anlatıldığı görülmektedir.

2.2.5. Mekân

Sanat ve sanat eserlerinin yaratılma nedeni insandır. Şüphesiz ki sanat, insan için vardır ve insan için icra edilir. Dil aracılığıyla duygu ve düşüncelerin estetik bir şekilde ifade edildiği bir sanat dalı olan edebiyatın bir türü olan romanın da merkezinde insan vardır. Bu bağlamda romanın öznesi rolünde olan insanın yaşadığı yerler romanın mekân unsurunu oluşturur. Birçok kaynakta olayların gerçekleştiği yer olarak da tanıtılan mekânın romandaki işlevi şüphesiz çok önemlidir. Her şeyden evvel mekân; insanın üzerinde doğduğu, çocukluğunu geçirdiği, evlendiği, öldüğü ve nihayet gömüldüğü yerdir. Daha da önemlisi Ali İhsan Kolcu'nun ifadesiyle;

Mekân, roman kişilerinin kişiliklerinin belirlenmesinde, dönemin ve roman kişilerinin kültürel ve ekonomik yapısını yansıtmada, yazarın sanattan beklentileriyle ve sanatsal gücüyle ilgili olarak kendisini belli eder. Aslında mekân, roman kişileri üzerinde fiziksel, toplumsal ve psikolojik olarak fazlasıyla etkilidir (Kolcu, 2006: 23).

Bu bağlamda kişinin mezarının bulunduğu yer bile insan için çok büyük bir anlam ifade eder. Nitekim *Nehir* romanında ileride anlatılacağı üzere Damla; doğduğu

köyü çok seven ve büyük şehirde ölüp ve oraya gömülen büyükannesinin naaşının doğduğu köye nakledilmesi için büyük uğraş verir.

2.2.5.1. Çevresel mekân

Çevresel mekân; kişinin sosyal hayatın bir gereği olarak uğradığı veya üzerinde yaşadığı mekândır. İş, gezi, eğitim vb. durumlar için kişinin bir süre bulunduğu yer olan çevresel mekânlar daha çok fiziksel özellikleriyle okuyucuya sunulur.

Nehir romanındaki fiziksel mekânların başında kıyı kasabası, Vadiköy'deki ev, Zirveköy'deki çiftlik, deniz, gemi, şehir, apartman dairesi ve liman şehirleri gelir. Romanın temel vakası; kıyı kasabası, Vadiköy'deki ev, Zirveköy'deki çiftlik ve gemide geçer. Bununla birlikte Şahin Giray ve Mirza'nın denizciyken uğradıkları liman şehirleri de çevresel mekâna dâhil edilebilir. Damla'nın meşum kazadan sonra gittiği ve romanda isminin söylenmediği şehir de çevresel bir mekân olarak dikkat çeker.

Öte taraftan *Nehir* romanında, olay örgüsünün Şahin Giray ve bilhassa Damla'nın yaşadığı yerlere göre şekillendiği görülmektedir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Zirveköy'deki çiftlik ve Vadiköy'deki evde geçiren başkişi Damla, meşum kazadan sonra şehre taşınır. Büyükannesinin ölümünden sonra tekrar doğduğu yere döner. Böylece Şahin Giray'ın doğup büyüdüğü kıyı kasabası ile Damla'nın çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Zirveköy'deki çiftlik ile Vadiköy'deki ev romanın fiziksel çerçevesini oluşturmaktadır.

2.2.5.2. Olgusal mekânlar

İnsanın kaderi sayılabilecek kadar önemli bir mefhum olan mekân ile insan arasında etkileşimsel bir ilişki vardır. Zira İnsan, üzerinde yaşadığı coğrafi çevreyi hem değiştirir hem de yaşadığı coğrafi çevreden etkilenir. Meşhur tarihçi, sosyolog, filozof, siyaset ve devlet adamı İbn Haldun, “Coğrafi çevrenin insanın karakter ve davranışları üzerindeki etkisini savunması bakımından, coğrafyanın insanın kaderini belirlediğini öne sürmüştür” (Şahin ve Belge, 2016: 464).

Bu bağlamda *Nehir* romanında mekânın kullanımı, başkişi Damla'nın hayatı ile ilişkili olarak sunulur. “Algusal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir” (Korkmaz, 2007: 403). Öyle ki Zirveköy ve Vadiköy Damla'nın her metrekaresinde anılarının olduğu yerlerdir.

2.2.5.2.1. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar

Roman kişileri için mekânın dar veya geniş oluşu öznel bir durumdur. Psikolojik olarak şefkate ve sevgiye muhtaç olan insan için mekânın kapalı-dar veya ferah olmasında kişinin sevdikleriyle birlikte veya ayrı oluşunun etkisi büyüktür. Haliyle her şeyiyle aynı olan bir mekân, farklı kişiler için aynı anlamı ifade etmeyebilir. O halde mekânın darlığı ve genişliğinin belirlenmesinde fiziksel yapısından ziyade onu idrak eden kişiler için ifade ettiği anlam daha önemlidir.

Romanın başkışısı Damla ve diğer kahramanlar için mekânın darlığı veya genişliği de doğal olarak yaşanmışlıkla ilgili bir durumdur. Bu pencereden bakıldığında *Nehir* romanında daha çok birer mekân olarak köy ve şehrin roman kahramanlarının zihninde nasıl algılandığı üzerinde durulacaktır. Zira kimi kahramanlar için köy sıkıcı, çekilmez, dar bir mekân özelliği gösterirken başka kahramanların zihninde ise şehir olumsuz birtakım çağrışımlar yapar. Örneğin, Şahin Giray'ın karısı Bal Sultan için şehir hayatı ve apartman dairesi kapalı/dar bir mekân özelliği taşır. Çünkü Bal Sultan, şifalı otlardan ilaç yapan bir ozanın kızıdır. Çocukluk ve gençlik yılları doğada tabiatla baş başa geçmiştir. O meşum kazadan sonra torununun psikolojisinin bir nebze olsun düzelmesi için büyük fedakârlık gösterip Zirveköy'ün o geniş, iç açıcı ortamından şehre taşınan Bal Sultan, burada adeta bir hapisane hayatı yaşar.

— Ben her zaman yanınızda olacağım Mirza. Bedenim yıllarca şehrin beton evinin duvarları arasında mahpus kaldı ama ruhum, hep Zirveköy'de ve Vadiköy'ünde, o güzelim topraklarda dolandı durdu. Yoksa çektiklerime nasıl katlanabilirdim? (Emir, 2019: 253).

Bal Sultan'ın şehir ve apartman dairesinde yaşadığı zulüm o kadar açıktır ki torunu Damla bu durumu Mirza'ya şu şekilde aktarır.

Ben yalnız size değil, büyükanneme de haksızlık ettim Mirza Amca. Bir apartman dairesinde dertleriyle yalnız bıraktım onu. Özgür ruhunu adeta bir kafese kapattım. Bir gün bile şikâyetçi olmadı. Sonunda benim için kendini feda etti (Emir, 2019: 257).

Şehir ve apartman dairesi Bal Sultan için gittikçe daralan bir mekân olmakla kalmamış, bu dar mekânlar onun sağlığını bozmuş ve nihayetinde onun sonu olmuştur. Mahpus, simgesel boyutta Bal Sultan'ın özgür ruhunun tutsaklığını anlatır. “Dağların o al yanaklı güçlü kadını, şehrin kirli havasında, apartman dairesi denilen o modern hapisanede günden güne çöküp sık sık astım krizleri geçirmemiş miydi?” (Emir, 2019: 272).

Diğer taraftan *Nehir* romanında Damla'nın yaşamını şekillendiren olaylar da mekânın darlık ve genişliğine etki eder. Çocukluğunu sınırsız bir gökyüzü altında doğa ile baş başa, ailesiyle birlikte mutlu bir şekilde geçiren Damla için de şehir; kapalı/dar bir mekândır. Sözümlerine, o meşum kazanın etkisinden kurtulmak için gittiği şehir onun için yalnızlık ve kimsesizlik mekânı haline gelir. Damla'nın zihnine beton yığını ve karmaşa olarak kazılan şehir, onu o kadar yıpratır ki kahramanın ilaçlara bağımlı yaşamasına neden olur.

Şehir hayatı nedir? Böyle bir kabus hali içindeyken nasıldır, anlamadım ki!.. Ama birkaç cümleyle toparla desen yalnızlık, kimsesizlik, beton yığını ve karmaşa... Hastaneler, tedaviler, ilaçlar... Böyle tatsız bir serüven yani... (Emir, 2019: 279).

Damla için tatsız bir serüven olan şehir hayatı, aynı zamanda çok somut bir labirentleşen mekân özelliği gösterir.

Öte taraftan romanın kart karakterlerinden biri olan Mirza, gençliğinde büyük bir aşkla sevdiği kızı verem hastalığından kaybedince birlikte yaşadıkları Zirveköy yani köy hayatı onun için dar/ kapalı mekân özelliği taşımaya başlar. Bundan dolayı köyden uzaklaşıp alabildiğine uzaklara gider.

Senesi dolmadan vefat etti o gül goncam. Serde delikanlılık, yüreğimde dağ gibi aşk vardı. Dayanamadım bu ayrılığa. Delilendim, zapt edilmez hallere düştüm. Hiç kimse ve hiçbir şey avutamadı beni. Dayanılmaz yürek yangınından dağlara çıkıp kurtlar gibi uludum. Sonra köyden kaçıp yollara düştüm. Mecnun misali diyar diyar dolaştım. Alabildiğine uzaklara kaçmak istiyordum. Nereye bilmiyordum. Ne kadar uzaklaşısam acım o kadar artıyordu. Ufuklar ötesine geçmek, denizlerde kaybolmak istiyordum (Emir, 2019: 161).

Mekânın genişliği, darlığı kişinin yaşadığı olaylarla ve zamanla da ilgilidir. Nitekim yıllar sonra Şahin Giray'ın ısrarıyla köyüne (Zirveköy) dönen Mirza burada evlenip çoluk çocuğa karışınca önceki haliyle bir paradoks yaşayarak mutlu bir hayat yaşamaya başlar.

2.2.5.2.2. Açık ve geniş mekânlar

Mekân, insanlar için sadece bir barınma yeri değil aynı zamanda insanların amaçlarını gerçekleştirdikleri işlevsel bir alandır. Bu bağlamda M. Fatih Kanter de "Mekân, sadece yaşanılacak/ barınılacak bir fiziksel yapı değil aynı zamanda bireyin ideallerini ve içtenliğini dışa yansıtan bir özelliğin de merkezi konumundadır." (Kanter, 2008: 477) diyerek içteki genişliğin dışa taşınması ile birlikte mekânın da genişlik kazandığını (Kanter, 2008: 90) ifade eder.

Mekân, kişinin içinde bulunduğu psikolojik duruma göre zamansal olarak kapalı/dar ya da açık ve geniş mekâna dönüşebilir. Damla için Zirveköy ile Vadiköy, ailesini kaybettiğinde birer dar/ kapalı mekân iken büyükannesinin vasiyeti üzerine yıllar sonra oralara döndüğünde birer açık ve geniş mekâna dönüşür. Damla, büyükannesi öldükten sonra onun vasiyetini yerine getirmek için doğduğu köy olan Zirveköy'e döner. Damla için Zirveköy ve Vadiköy ailesini kaybettiği birer mekân oldukları için bir dönem dar/ mekân özelliği gösterir. Nitekim Damla'nın köye dönerken minibüste yaptığı vicdan muhasebesinde bu durum net bir şekilde görülür.

Yıllar önce o meşum kazadan sonra bir daha dönmek için ayrıldığım bu yerlerde işin ne?

Yol yakinken dönsem mi acaba?

Olmaz öyle şey! Büyükannenin vasiyetini tutacaksın! Söz verdin!

Ama gücüm yok!”

İyi ya. Burada güçlü olmayı ve sabrı öğrenirsin.

O kadar yalnızım ki! Burada hatıraların ağırlığı altında ezilebilirim (Emir, 2019: 206).

Başlangıçta Damla için doğduğu mekâna dönüş yapılması gereken zorunlu bir ödevdir. Damla, zihninde şöyle bir plan tasarlar; köye gidecek büyükannesinin emanetini Mirza'ya teslim edecek ve oradaki malı mülkü satıp hemen şehre dönecektir. Fakat çocukluğunda yaşadığı güzel günlerin etkisiyle Zirveköy'le kurduğu özdeşim onu bu kararından vazgeçirecektir. İlerleyen zamanlarda Zirveköy ile Vadiköy'de sıcak bir ortamla karşılaşan Damla, gittikçe şehir hayatından da uzaklaşmaya başlar.

Şöminedeki ateş harlanmış evi birden ısıtmıştı. Daha önce soğuğa maruz kalan bedeni çözülmeye başlamıştı. Pervane ile mum aşkını anlatan sayfaları tekrar okudu. Aşk denilen o müthiş ve mucizevi duygunun ikinci defa bütün ruhunu ve bedenini kaplayıp etrafa yayıldığını hissetti. Bu duygunun yarattığı âlem içinde özlemini çektiği bütün ailesi, canlanan notalar, Zehra Ebe, Mihriban, kendini havaya karşı cesurca salan Dostum, Tayfun Hoca, Gülsüm, kâhya, Pamuk Hanım, yeni doğan kediler, çayırklar, çimenler, ağaçlar, kuşlar, böcekler, her şey ama her şey vardı. Ateş harlandıkça bu bölgeye ait ne varsa gittikçe yaklaşıyordu. Şehre ait ne varsa (Tayfun Hoca dâhil) sessiz sedasız uzaklaşıyordu (Emir, 2019: 330-331).

Romanın en önemli unsurlarından biri olan ve özellikle modern romanla birlikte işlevselliği artan mekânın başkışı Damla'nın yaşamında çok önemli iki işlevi söz konusudur. Bunlardan birincisi, Damla'nın şehirde kaybolan müzik ilhamının mekânın değişimiyle canlanması, diğeri ise şehirde antidepresanla ayakta kalan Damla'nın Zirveköy ile Vadiköy'de rehabilite olması sonucu ilaca gereksinim duymamaya başlamasıdır.

Damla, ailesini kaybettiği kazadan sonra yerleştiği büyük şehirde ilgi duyduğu müzik yeteneğini geliştirmek için konservatuara gider ve bu konuda kendini oldukça geliştirir. Dünya çapında bir virtüöz olmayı hedefleyen Damla, aynı zamanda bestekârlık da yapar. Fakat zamanla şehirde ilham perisi ona görünmemeye başlar. Yıllar sonra döndüğü Zirveköy ve Vadiköy’de ise sanki ilham yağmuruna kapılır. Böylece en büyük amacı olan o büyük besteyi burada tamamlayabileceğini hisseder.

Şehirde oturdukları basık tavanlı küçük apartman dairesinin gri renkli duvarları arasında sıkışıp kalan sanatkâr kadın, burada kendi hava ve iklimine uygun olarak gittikçe kendine yerleşik alanlar açıyordu. Bunu fark eden Damla, sanki bir ilham yağmuruna tutulmuş gibi nota defterine ardı ardınca gelen notaları yazdı. Sesler kesilip de durulduğunda heyecan ve yorgunlukla arkasına yaslandı. Birden kalktı, kemani eline alıp akort etti. Notaları bastı. İçindeki nehirlerin ahenkle aktığını hissetti. Tasarladığı senfoniye ancak burada tamamlayabileceğinin idraki ve şaşkınlığı içindeydi (Emir, 2019: 264-265).

Böylece daha önce kaza nedeniyle Damla için dar/ kapalı mekân özelliği gösteren Zirveköy ve Vadiköy yaşadığı bu değişimlerden sonra açık ve geniş mekâna dönüşmeye başlar. Damla’nın geçmişi hatırlayarak mekânla özdeşim kurması ilham perisinin ona sık sık görünmesini sağlar. “İlhamın bu derece yoğun ve sürprizli gelişine ikinci defa şahit oluyordu. Ruhu adeta gökyüzüne yükseliyor, göz açıp kapayıncaya kadar derlediklerini sesin olağanüstü renkleriyle yüreğine akıtıyordu” (Emir, 2019: 275).

Damla’nın doğduğu köye döndükten sonra yaşadıkları ve köyün gittikçe ona iyi gelmesi sonucu bu sefer de şehir ve apartman dairesi ona dar/ kapalı mekân olarak görünmeye başlar.

Kendini özgür hissedebilmek için söylediği bu “giderim” sözü genç kadının yüreğine kurşun gibi oturdu. Gitmek iyi de nereye? O doğru dürüst gün ışığı almayan küçük apartman dairesine mi? Büyükannesinin de olmadan nasıl dayanırdı öylesi bir yalnızlığa? Işığın yanmadığı ev dönüşlerine? (Emir, 2019: 275).

Damla, büyük bir özveriyle üzerinde çalıştığı senfoniye Zirveköy’ün verdiği ilhamla nihayet bitirir. *Nehir* adını verdiği konçertosu müzik çevrelerinde büyük ilgi ve hayranlık uyandırır.

Damla’nın suskunluğu karşısında endişe içinde sordu Gülsüm: “Abacığım, daha ne kadar sürecek bu çalışma?”

Sürpriz yapmış olmanın muziplik içeren gülüşüyle “Bitti Gülsüm, bitti!” dedi.

Ortalıkta gezinen tavukları, kedileri ürküten bir sesle sevinç çılgılığı atan Gülsüm, Damla’ya sarıldı: “Abacığım!.. Abacığım! Çok sevindim. Çok!.. Artık hep beraber olacağız değil mi?” (Emir, 2019: 392).

Öte taraftan Damla için asıl açık ve geniş mekân Vadiköy’de bulunan nehirdir. Öyle ki Damla, orada bulunan “nehir”le konuşur onunla sevinçlerini paylaşır ve yeri geldiğinde ona sitem eder.

Nehir, kendi üslubunca sanki onun gelişini karşılıyormuş gibi sevinç çılgınlıkları atarak akıyordu. Damla hızlı adımlarla etrafı ağaçları, rengârenk bahar çiçekleriyle, birbirine dolanmış gür otlarla çevrili patikadan geçip nehir kenarına geldi. Ayakkabılarını çıkarıp bir kenara bıraktı. Büyükbabasının nehre girmeleri için hazırladığı etrafı irili ufaklı çakıl taşlığa indi, iri bir kayanın üstüne oturdu. Nehri neden bu kadar sevdiğini soranlara, ‘Ben hep nehirle konuşurum. Kimseye söyleyemediklerimi ona açarım. O da bana öyle güzel şeyler söyler ki...’deyişini hatırladı (Emir, 2019: 225).

Nehir romanında mekânın ikinci işlevselliği de Damla’nın meşum kazanın etkisinden kurtulmak için şehirdeyken kullandığı antidepresan ilaçları Zirveköy ile Vadiköy mekânlarının olumlu etkisiyle bırakmasıdır.

Heyecandan cereyana kapılmış gibi titremeye başladı. Zehra Ebe onun bu halinden endişelendi. ‘Damla kızım, ne oldu? Üşüdün mü? Diye sordu. Damla toparlanmaya çalışırken ‘Bilmem’ diye mırıldandı. İlacımı almamıştım. Belki de ondan olacak.

Yaşlı Kadın endişeyle sordu:

— Ne ilacı kullanıyorsun ki?

— Antidepresan.

—Yavrum... Kınalı kuzum, bu güzel havada ilaç mı kullanılır ki? Bırak bunları. İcini ferah tut! Olanlar oldu. Sabırdan başka ne gelir elimizden? Dur, ben sana dua okuyuvereyim de için ferahlasın (Emir, 2019: 211).

Damla, Zirveköy’e geldikten belli bir süre sonra tabiatın verdiği ferahlık ve buradaki insanların yakın ilgileri sonucu antidepresan ilaca ihtiyaç duymadan yaşamaya başlar.

Damla suskun kaldı. Ne diyeceğini bilemiyordu. Aslında doğru söylüyordu. Zehra Ebe; gerçeğe bakılacak olursa sıkıntıdan ağırlaşan ruhunu hafifletmek için başta Mirza ve Gülsüm olmak üzere herkes elinden geleni yapıyordu. Zaman zaman duyduğu mutluluğa yakın heyecanlar, nota sağanakları, yıldız kayışlarında attığı çılgınlıkları, Mihriban’a duyduğu şefkat, tabiatın verdiği ferahlık, sonsuzluğu yakalar gibi duygu yükselişleri, hele hele ilaca ihtiyaç duymayıp az şey miydi? (Emir, 2019: 337).

Bir başka örnek verilecek olunursa Mirza’nın Damla’ya Vadiköy’de en çok neyi seviyorsun sorusuna Damla’nın verdiği cevap Vadiköy’ün Damla için açık ve geniş bir mekân olduğunu kanıtlar türdendir.

Yıldızların öbek öbek sarktığı doyumsuz ve gizemli bir rüyayı andıran gecelerini, Nurani ışığıyla zirveyi,

Zirveden kendini sonsuz bir özgürlüğe atar gibi kayışları,

Atla kanatlanmışçasına kırlarda koşmayı,

Her biri ayrı şarkı söyleyen kuşları,

Yaşamın kenar süsleri olan kır çiçeklerini,
Akşam çiçeklerinin sürprizli açılışlarını (...) (Emir, 2019: 377).

Damla'nın büyükannesi için şehrin ne kadar dar/ kapalı mekân olduğu daha önce söylenmişti. Damla, Zirveköy ve Vadiköy'deki işlerini yoluna koyduktan sonra büyük annesinin ruhunun geniş ve açık bir mekâna kavuşması için şehre defnedilen büyükannesinin naaşını köye getirmeyi düşünür ve büyük bir uğraş sonucu büyükannesinin naaşını köye naklettirir.

Yaşlı adam onca iş yükünün arasında onun en çok istediği şeyi de yaptı; şehirdeki dostlarının yardımıyla büyükannesi Bal Sultan'ın kabrini köy kabristanına nakil işini halletti. Damla, buna o kadar memnun oldu ki o hafta içinde hemen her gün Mirza'ya teşekkür etti durdu (Emir, 2019: 361).

Nehir romanın mekân açısından bir başka kayda değer tarafı ise romanda Balaban, Şahin Giray, Mirza, Tayyar Kaptan, Mirza'nın torunu Rüzgâr ve Yusuf olmak üzere beş kahramanın hayatlarının bir dönemini gezgin olarak geçirmelerinden dolayı mekân özelliğinin onlar için değişkenlik göstermesidir. Gezin oldukları dönemde sınırları belli olan yerler onlar için dar/ kapalı; sınırları belli olmayan yerler ise açık ve geniş mekân özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda yukarıda sayılan beş kahramandan biri olan Balaban için denizin; açık ve geniş bir mekân özelliği taşıdığı şu örnekte görülmektedir.

Deniz anadır zaten. Bütün anaların imajını, tatlılığını bağrında toplayan bir ana... Bak, şu ayaklarımızın altına kadar uzanan dalgaların bıraktığı köpük de ana sütüdür. Denizde annenle kucaklaşmış gibi olmuyorsun, gerçekten kucaklaşıyorsun. Bunu böyle bil!.. Deniz gizemli bir aştır. Sevenleri hayallerde kavuşturur bir kahraman gibi. Neyi arıyorsan seni ona kavuşturur deniz (Emir, 2019: 81).

Diğer dört kahraman için de romandan benzer örnekler vermek mümkündür. Bu anlamda *Nehir* romanında mekânın işleniş ve kahramanlar ile mekân arasında kurulan ilişki son derece başarılıdır.

2.2.6. Şahıs kadrosu

2.2.6.1. Başkişi

Sahip oldukları komplike şahsiyet özellikleriyle başkişiler nevi şahsına münhasır kişiliklerdir. “Bundan dolayı roman başkişileri hakkında genelleme yapmak doğru değildir; her roman başkişisi, bir birey olarak varlığını sürdürür ve özel bir ilgi ile incelenmesi gerekir (Stevick, 2021: 179-180). Yine W. J. Harvey'in ifadesiyle bu kişiler

“romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır” (Stevick, 2021: 179-180). Bu bağlamda *Nehir* romanında başkışı Damla’nın “devir” izleği etrafında en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet ettiği görülür.

Sabahat Emir, *Nehir* romanında alışılmışın dışında bir yol izleyerek başkışı Damla’nın yaşam serüvenini henüz o anne karnında bir ceninken anlatmaya başlar. Damla ve ikizi Su’nun anne karnındaki gelişiminden başlayarak doğumlarına kadar olan süre romanda ayrı bir bölüm olarak anlatılır. Bu bölümde bilhassa başkışı Damla’nın meleklerle konuşması ve daha anne karnındayken göstermiş olduğu işaretlerden iyilerden yazıldığı anlatılır. Damla, anne karnındayken ona cennet gösterilir, kiramen kâtibin melekleriyle konuşur ve daha birçok olağanüstülükler yaşar.

Off!.. Gerçekten hiçbir şey anlamıyorum!.. Sanki ordan burdan çekiliyormuşum gibi geliyor. Neden?

Bahsettiğim program çerçevesi içinde kozmik ışıklar geliş gücü ve açılırları itibariyle ruha bir antiçekim dalgası yükledi de ondan.

Bu ne anlama geliyor?

Bu tesiri aldığına göre saidlerden, yani iyilerdensin demek.

Ya tesirleri almasaydım?

Şakilerden, yani asilerden olurdun... Tam aksine sen meziyetlerle donanmışsın. En önemlisi Su ilmi verilmiş sana. Özün su senin (Emir, 2019: 54-55).

Damla’nın doğumundan sonraki kısım dedesi Şahin Giray’ın hayatının uzun uzun anlatıldığı bölümde yer alırken asıl önemli bölüm ise Damla’nın otuz beş yaşlarında köye dönmesiyle başlar. Damla’nın doğumundan otuz beş yaşına kadarki olan hayatı onun geçmişe dönerek olayları anımsamasıyla okuyucu tarafından öğrenilir.

Öte taraftan romanın başkışısı Damla, *Nehir* romanında fiziksel özelliklerinden ziyade kişisel özellikleri ve kişisel gelişimi ile ön plan çıkar. Damla’nın romanda az da olsa verilen fiziksel özelliklerini romanın norm karakteri Gülsüm, okuyucuya şu şekilde anlatır. İnce, uzun endamlı; duru, güzel ve anlamlı bir yüze sahip, iri derin bakışlı kahverengi gözleri olan, kahverengi saçları omuzuna dökülen birisidir (Emir, 2019).

Kişisel özellikleri ve kişisel gelişimine bakıldığında ise Damla’nın yaşam çizgisi, ailesinin kaza yapmasından öncesine kadar farklı bir çizgide ilerlerken kazadan sonra büyükannesini de yanına alarak şehre gitmesiyle farklı bir boyuta taşınır. Kazadan önce “şen ve mutlu geçen daha sonra tersine dönen talihi cilvesiyle kâbusa dönüşen gençliği” (Emir, 2019: 206) o meşum kazada bütün ailesini kaybetmesiyle şehirde psikolojik tedavi görerek geçer. O süreçte hayatına müzik ve müzikle birlikte keman

hocası Tayfun Bey girer. Damla'ya bu süreçte yardımı çok dokunan kendisinden on beş yaş büyük, evli ve iki çocuk babası olan Tayfun Bey, Damla'ya âşık olur. Damla da ona âşık olduğunu düşünür. Büyükannesinin çabaları ve Tayfun Bey'in karısının boşanmaya razı olmaması sonucu aralarındaki ilişki evlilikle sonuçlanmaz. Damla, kendini beste yapmaya adar ve mezun olduğu konservatuarda öğretmenlik görevine başlar. Büyükannesinin ölümü üzerine onun vasiyetini yerine getirmek üzere doğduğu köye dönen Damla'nın hayatı burada tamamen değişir.

Damla, büyük korku ve endişelerle döndüğü köyünde dedesinin en yakın arkadaşı Mirza, Mirza'nın evindeki çalışanlardan birisi olan Gülsüm, Zehra Ebe ve sonradan evlatlık olarak alacağı Mihriban'ın ona gösterdikleri şefkat sonucu rehabilite olmaya başlar. Ayrıca büyükbabası Şahin Giray'ın hatıraları ve kütüphanesindeki kitapların etkisiyle manevi açıdan büyük bir değişim göstermeye başlar.

Gülsüm'ün gönülden yakarışları, yaralı yüreğine bir merhem gibi gelen; şehir hayatının stresli insanlarında rastlamadığı sevgi dolu yaklaşımı o anda yumuşattı Damla'yı. Gülsümseyerek Gülsüm'ün omuzunu yelpeledi 'Önce akşam yemeği dedin, şimdi iki üç gün kal diyorsun. Dedi, yarım sitemle (Emir, 2019: 269).

Öte taraftan *Nehir* romanı, başkişi Damla'nın yaşadığı aile trajedisinden sonra Damla'nın ayakta kalmak için verdiği mücadele ve bu süreçte yaşadığı değişim ve gelişim sürecine göre şekillenir. *Nehir* romanında izlek ile başkişi Damla'nın değişim ve gelişimi arasında çok güçlü bir ilişki vardır. Bu güçlü ilişki, Sabahat Emir'in zihninde oluşturduğu izleğe göre romanın kurgusunu ve başkişisini şekillendirdiğini düşündürür. Damla, ailesini o meşum kazada kaybettikten sonra herkesten uzaklaştığı gibi dini duygulardan ve Allah'tan da uzaklaşır.

Hastalığında acziyetin ve yalnızlığın kararttığı ruh haliyle herkesten uzaklaştığı gibi Allah'tan da uzaklaşmıştı. Sevdiklerini, sağlığını ve umutlarını kaybediş uçurumdan fırlatıp atılmış gibi içinde ne varsa alıp götürmüştü. İmansız, soğumuş, isyan dolu bir kalpten Allah da yardım ve ilgisini çekmişti haliyle (Emir, 2019: 362).

Zirveköy'e döndükten sonra dedesi Şahin Giray'ın hatıralarını okur ve bu hatıralarda Şahin Giray'ın okuduğunu söylediği kitapları da okumaya başlar. Böylece gittikçe kendini geliştirir ve olanları kabullenmeyi öğrenir. Bir tür devir (tekâmül) de denilebilecek bu kendini gerçekleştirme şöyle gerçekleşir.

Sabahat Emir, *Nehir* romanına farklı bir teknikle; parlak bir su damlası olan Altın Damla'nın devir macerasıyla başlar. Romanın birinci bölümünü oluşturan bu kısımda genel olarak şunlar anlatılır. Devri başarıyla tamamladığı için Bilge Su,

tarafından Damla'ya ebedi olarak okyanusa ulaşmayı hak etmek anlamına gelen “Altın” sıfatı verilir. Ancak daha sonra Nefis adlı damla Altın Damla'yı aldatır ve Altın Damla belirli bir dönem bir kayanın köşesinde mahsur kalır. Altın Damla sığındığı kayanın da ona yol göstermesi üzerine Yüce Rabb'ine dua ederek Nefis' in tuzağına düştüğü için ondan af diler ve kurtulur. Altın Damla gördüğü bir rüyada, meleğe okyanusa erişmek istiyorum ama sürekli bir boşluğa çekiliyorum, der ve bunun üzerine rüya meleği ona okyanusa erişmek istiyorsan arzularını bırak, diyerek onu uyarır. Bunun üzerine gördüğü rüyadan uyanan Altın Damla, kendini teslimiyet ruhu içinde köpük köpük akan sulara bırakır. Sular durulunca melek, Altın Damla'ya görünür. Ona dualarının kabul olduğunu ancak çetin bir mücadele geçireceğini söyler ve gözden kaybolur.

Birinci bölümde anlatılan Altın Damla adlı su damlasının yaptığı “devir” bitirerek okyanusa ulaşmasına benzer bir serüveni Damla'nın hayatında da görürüz. Damla da yaşadığı bir dizi olaydan sonra “devir” inancına ulaşır ve Altın Damla'nın yaptığı “devir” sonucu okyanusa ulaşması gibi o da mutlak olan Allah inancına ulaşarak kendi manevi devrini gerçekleştirir. Bu arada Damla ile Altın Damla'nın aynı zorlukları nasıl yaşadığı ve birbirlerine ne kadar benzediklerini söylemek izahtan varestedir. Damla, o meşum kazadan sonra adeta meleğin Altın Damla'ya söylediği şekliyle çetin bir mücadele geçirmeye başlar. Bu arada köyüne döndükten sonra yaşadığı olaylar ve okuduğu kitapların da etkisiyle değişmeye başlar. Romanın ana temalarından biri olan insanların kaderlerinin nehirlerin kaderine benzemesi roman boyunca enine boyuna işlenir. Nehir aracılığıyla su damlacıklarının zorlu yolculuktan sonra okyanusa ulaşması gibi romanın başkışisi Damla'nın da geçirdiği sıkıntılarla baş ederek tekâmül sürecini bitirip kâmil insan olması ve Hakk'a ulaşması temel izlek olarak işlenir. Damla, büyükbabasının elinin altında bulundurup sık sık açıp okuduğu Mevlana'nın *Mesnevi'si* ve Goethe'nin *Doğu-Batı Sentezi*'ni okumaya başlayınca kişisel gelişimi ve değişimi şöyle gelişir.

Damla her okuyuşunda idrakini biraz daha zorlayan bu derin anlam yüklü satırları özüne nakşetmek ister gibi tekrar tekrar okudu. Her ne kadar yüksek anlamları tam olarak idrak edemediyse de yeni ve güçlü bir enerji dalgasının bütün bedenine yayıldığını hissetti (Emir, 2019: 292).

Damla, bir taraftan da dedesi Şahin Giray'ın özenli yazılarıyla dolu olan hatıra defterini okur. Okudukça düşünmeye başlar bunun sonucunda kazâ ve kader ile ölüm fikirleri değişmeye başlar. “Kendi yaşam çizgisi üzerinde düşün(meye)” (Emir, 2019:

305) başlayan Damla'nın Şahin Giray'ın hatıra defterinden okuduğu bir paragrafta şunlar yazılıdır.

İnsan, her şeye kadirdir. Yaratıcının hikmetlerini anlamadığı için neden, niçin gibi sorulara daldığında kendini itiraz ateşine atmış olur. Aslında her şey yerine göre hükmolunmuş, her iş sahibine uygun bulunmuştur. Zira her zulümde bir adalet, her şerde hayır ihsan edilmiştir. Demek istediğim şu evladım, gerçek mutluluğa erişmek istiyorsan iman sahibi olup bütün işleri Allah'ın muradına uygun, hüküm ve hikmetini doğru bulup kabul et! (Emir, 2019: 295).

Damla, düşünmeye başlar; bu topraklara tekrar dönüşü, ilham kapılarının ona açılışı, Mirza'nın hastalığı karşısında duyduğu sorumluluk, coğrafyanın yaralı yüreğine şifa oluşu ve Mihriban'a karşı duyduğu şefkat kendisinin daha önceden tasarladığı şeyler değildi. Ve bütün bunlar bir tesadüf de olamazdı. Büyük babasının uzun yolculuklar ve rehberler sayesinde edindiği tecrübeler hatıra defteri aracılığıyla kendisine de ulaşır ve kendisini de olgunlaştırır. Damla, Mevlana'nın *Mesnevi*'ndeki ilk on sekiz beyitte anlatılan ve aslından koparılan “ney”in feryatlarıyla kendi hayatını özdeşleştirir. Bu arada rastgele açtığı büyükbabasının hatıralarında altı çizili “Teslim (!) ve razı ol” (Emir, 2019: 308) cümlesi, Hz. İbrahim'in kıssası ve *Pervane ile Mum* hikâyesi üzerine düşünür ve bir gece hipnotize olmuş gibi ruhunun sanki bedeninden ayrılıp yükseldiğini hisseder. “Genç kadın adeta hipnotize olmuş gibi ateşe dalınca ruhu sanki bedenden ayrılmış gibi yükseldiğini hissetti. Bütün ailesiyle birlikte kendisini ateşin etrafında toplanmış olarak gördü. Herkes şen şakrak” (Emir, 2019: 331).

Damla, *Pervane ile Mum* hikâyesini bir kez daha derinlemesine okuyunca Tayfun Hoca'ya âşık olmadığını ona karşı sadece bir sevgi hissettiğini fark eder. Bundan sonra kendisini Allah'a daha yakın hissetmeye başlayan Damla, bu ruh hali içinde aile kabristanını sık sık ziyaret eder ve ailesinin yakınında olduğunu algılar. Nihayet şehre geri dönme fikrinden tamamen uzaklaşıp köye yerleşmeye, kabristana ve ailesinin evine çeki düzen vermeye karar verir.

Aşağıdan nehrin daha bir şahlanan sesi geliyordu. Genç kadın sesin eşliğinde geçmiş günlere; ardı ardına gelen hatıralarına daldı. Bu, ses, bedeninin nehirlerini da harekete geçirdi. Göz pınarlarını doldurdu. Sessiz damlalar yanaklarından süzölmeye başladı. Su'nun ‘Biz, nehirle üç kardeşiz’ deyişini hatırladı. Nehir adeta çılgınlık atarak kendini çağırıyordu. Bu çılgınlıkta sanki Su'nun kahkahaları yankılanıyordu. Yüreğinin yangını şiddeti bir alev topuna dönüşüp bedeninin yakar hale getirince hiçkırığa hiçkırığa ağlamaya başladı. Ama bu ağlayış acı ağlayış değildi. Halden hale girişlerin şaşkınlığı içinde gözlerini sildi (Emir, 2019: 334).

Böylece varoluş gayesinin sırrına vakıf olmaya başlayan Damla, bütün varlıklarla bir ve bütün olmanın verdiği mutlulukla Allah’a sürekli şükreder ve daha önceleri hissettiği gerginlikleri de bir tarafa atmaya başlar. Mihriban adındaki kimsesiz çocuğu evlat edinmekle de kalbi sevgiyle dolar. Damla, ayrıca hayatının en önemli amaçlarından birisi olan bestesini de bitirir ve bestesi müzik dünyasında çok beğenilir. Bu arada Mirza’nın çapkın, hovarda ve gezgin torunu Rüzgâr kendisine çok benzeyen oğluyla birlikte Zirveköy’e döner. Damla, onu görünce geçmişi ve gençliğini anımsar. Okuyucu da Damla’nın bir zamanlar Rüzgâr’a âşık olduğunu fakat Rüzgâr’ın onu, ikiz kız kardeşi Su’yla aldatması üzerine Damla’nın ondan vazgeçtiğini öğrenir.

Romanın kırılma noktalarından biri olan Damla’nın Altın Damla’yla buluşması sonucu aralarında bir iletişim kanalı açılır ve su damlası, Damla’ya bir takım nasihatlerde bulunur.

Kısa süreli, ince bir yağmur damlaları serpişince Damla, kalktı. İri taneli yağmur damlalarına avucunu açtı. Damlalar avucunu doldururken tatlı, sıcak bir heyecanla onlara baktı. İçlerinde pırıl pırıl parlayan bir damla dikkatini çekti. Garip bir şekilde öyle etkilendi ki dikkati yoğunlaştı; titremeye başladı. Bakışlarının gücü küçük, parlak damlayı da etkiledi; o da titreşmeye başladı. Aralarında olağanüstü bir iletişim kanalı açıldı. Ve damla sestten soyutlanmış bir sesle yalvarır gibi konuştu:

— Bana yardım et!

Karşılıklı titreşim daha bir güçlendi. Genç kadın sordu:

— Sana nasıl yardım edebilirim?

— Beni yut! İçine al!

— Neden ama?

— Denize ulaşmak istiyorum. Beni denize ancak sen ulaştırabilirsin!

— Neden benden böyle bir şey talep ediyorsun?

— Çünkü sen bensin, ben de senim.

— Aaa... Ne demek o?

— Hatırla ve düşün! Seçilmiş olarak yaratıldık. Âmâ yaşam o kadar ağır sınavlarla dolu ki onlarla uğraşmaktan, aslımız olan deryaya ulaşamıyoruz. Onun için yut beni. Yine bütün olalım. Sürekli varlığın bir’liği idraki içinde olursak, ne tür engelle karşılaşsak karşılaşalım, er geç denize ulaşırız. Haydi, yut, beni! (Emir, 2019: 395-396).

Kişisel aydınlanmasını gerçekleştiren Damla, köydeki eski bir mimarın oğlu olan Yusuf adında bir adamla Mirza’nın aracılığıyla tanışır ve ondan etkilenir. Ancak Yusuf’un gezgin olması ve dünyayı gezmek istemesi sonucu ilişkilerinde ilerleme olmaz. Yusuf’un köyden ayrılmasından sonra tekrar kendi dünyasına çekilen Damla, Vediköy’deki nehirle konuşur, rüyasında cenneti ve cennetteki ailesini görür. Altın damlayla arada bir iletişime geçer. Nihayet kişisel gelişimini tamamlayarak damlalıktan

uzaklaşır deryaya karışır ve deryayla bütünleşir. Böylece devrini (tekâmülünü) tamamlar.

Gözlerini açtığında gökyüzünden yayılan güneşten de parlak, nurani bir ışık altında nehrin her iki yakasına dizilen melekler gördü. Salavatı seslendiren onlardı. Damla, adeta büyülenmiş gibi kıyılarda neredeyse gökyüzüne kadar uzanan yemyeşil yamaçlardan akan pınarların kenarlarındaki sedirlere uzanmış; ayrı gruplar halinde kadınlı, erkekli nurani insanlar gördü. Genç kız ve erkekler kendilerine yiyecek ve içecek servisi yapıyorlardı. Damla, onları daha iyi görebilmek için bir dalganın tepesine çıktı. Kalabalık içinde bir grup dikkatini çekti. Yanına sokulan hayal meleği: “Bunlar senin ailen..” diye fısıldadı. “Tabii, dünya hayatındaki ailen. Annen, baban, büyükbaban ve ikizin Su!. Onlar kazada öldüklerinde aşağıların aşağısı dünyada yalnız kaldın ve hayatın zindan oldu.” Damla, gayriihtiyari çığlık atarak dalga tepesinden kendini aşağıya salacağı sırada Hayal Meleği engel oldu. “Ne yapıyorsun?” dedi azarlar gibi ve perdeyi kapadı. “Her şey hayal! Anla artık! Allah’tan başka herkes, her şey hayal! Üstelik peygamber mesajını aldın, yola çıktın. Teslim ve Razi olarak tek ve gerçek sevgiliye, O’na dön! Ummana koş! (Emir, 2019: 420).

Hülasa başkışı Damla; ilk gençlik yıllarına kadar -yani kaza öncesi- ailesiyle şen ve mutlu bir hayat yaşarken kazadan sonra tersine dönen talihin cilvesiyle hayatı kâbusa dönüşen ve şehirde, psikolojik tedavi görmek zorunda kalan birisidir. Daha sonra büyükannesinin vasiyetiyle döndüğü köyünde rehabilite olan ve büyükbaşının kütüphanesindeki kitapların yardımıyla karşılaştığı problemlerle mücadele etmeye karar veren Damla, nefsin ve nefsin arzularına teslim olmayarak kişisel devrini (tekâmül) tamamlar. Dolayısıyla Damla, genel olarak psikolojik bir tip olarak değerlendirilebilir. Ancak Damla, ailesinin ölümünden sonra yapayalnız kaldığı dünyada olup bitenlere teslim olmamış ve kendini gerçekleştirme adına her türlü çabayı göstermiş bir karakterdir.

2.2.6.2. Norm karakterler

Hayatın mikro bir modeli olan romanda tıpkı idrak edilen hayattaki gibi “sosyal bir ortam” (Stevick, 2021: 176) vardır. Bu sosyal ortam içerisinde romandaki norm karakterler başkışının bütün gününü birlikte geçirdiği mesai arkadaşları gibi onu kuşatırlar. W. J. Harvey’in ifadesiyle: “Norm karakterler, sadece başkışının kusurlarını yansıtmak için kullanılmazlar, aynı zamanda eserin özünü genişletmek, desteklemek ve güçlendirmek için de kullanılırlar. Böyle bir tipin arkasında toplumun bütün değerleri vardır” (Stevick, 2021: 189). Çünkü romandaki bireylerin her biri gördüğü eğitim ve yaşadığı tecrübeler sonucunda toplumun en az bir değerini yansıtır. Öte taraftan “Modern romanın ayırıcı niteliklerinden biri, roman başkışısının yaşadığı “diriliş”

(epiphany) veya “aydınlanış” anlarıdır” (Stevick, 2021: 186). Bu bağlamda Damla’nın yaşadığı kişisel aydınlamada romandaki norm karakterlerin payı büyüktür

Şahin Giray

Şahin Giray, beş bölüme ayrılan eserin aynı zamanda üçüncü bölümüne adını veren kişidir. Hayatı hakkında zamanda geriye dönüş, zamanda sıçrama ve özetleme teknikleri kullanılarak detaylı bilgiler verilmiştir. Romanda, güçlü, becerikli, titiz, her şeyin hakkından gelen, diri ve güçlü bir bedene sahip olan, tefekkür sahibi birisi olarak tanıtılır. Karısı Bal Sultan da okuyucuya onu “Ayrıca Şahin Giray bambaşka bir adamdır; ileri görüşlü, bilgili, gizemli ve derin... Bir o kadar da sert ve zordur ha!” (Emir, 2019: 65) şeklinde tanıtır.

Şahin Giray, henüz altı yaşındayken annesini kaybeder. Babası Ahmet Bey, onu üvey anne elinde bırakmamak için fedakârlık yapıp evlenmez. Anne şefkatinden mahrum zor bir çocukluk geçiren Şahin Giray, okula başladığında da içine dönük akranlarıyla kolay bağdaşmayan bir çocuk olur. Öte taraftan Şahin Giray’ın yaşam macerası da başkışı Damla’nın gibi sürekli bir arayış ve gelişim içinde geçer. Şahin Giray’ın kendini gerçekleştirme ve tekâmülünde katkısı olan birkaç kişi vardır. Bunlardan birincisi Balaban adında gezgin bir ve gizemli bir kişidir. Balaban, kıyı kentinde kaldığı altı yıl boyunca Şahin Giray’a; kader, deniz, gezgincilik ve diğer pek çok şey hakkında önemli bilgiler vererek Şahin Giray’ın tekâmülüne katkıda bulunur. Balaban bir gün vedasız bir şekilde apansız oradan ayrılır bu ayrılığın hasretiyle Şahin Giray uzun süre kendine gelemmez. Bunun üzerine babası; Şahin Giray’ın bu sarsıntıdan kurtulması için Tayyar Kaptan’la birlikte denize açılmasına izin verir. Balaban’dan sonra Tayyar Kaptan, Şahin Giray’ın ikinci öğretmeni olur. Gerek tecrübesiyle gerekse de okuması için ona kapılarını açtığı kütüphanedeki kitaplarla Şahin Giray’ın pişmesinde pay sahibi olur. Bu yolculukta, Şahin Giray ayrıca sonraki yaşantısında çok önemli bir yer tutacak olan Mirza adında bir denizciyle tanışır ve onunla çok yakın dost olur.

Tayyar Kaptan’ın kalp krizi geçirip ölmesi üzerine Şahin Giray, Mirza’yla birlikte gemiden ayrılarak Mirza’nın köyüne gidip oraya yerleşir. Burada, Mirza’yla birlikte geniş bir arazide çiftlik konseptinde yan yana iki tane, iki katlı ev yapıp küçük ve büyük baş hayvan beslemeye başlarlar. Şahin Giray, daha sonra Zirveköy’de bir şifacının kızı olan Bal Sultan’la evlenir ve İbrahim adında bir çocuğu olur. İbrahim

okuyup öğretmen olur ve köye öğretmen olarak gelen kimsesiz bir kızla evlenir bu evlilikten Damla ve Su adında ikiz çocukları olur. Şahin Giray; Zirveköy’de karısı, çocuğu ve torunlarıyla mutlu bir hayat yaşarken meşum bir trafik kazası geçirir. Hakkında detaylı bilgi verilmeyen bu trafik kazasında Şahin Giray’ın kendisi, oğlu İbrahim, gelini ve torunu Su ölürler. Aileden geriye sadece Damla ve Şahin Giray’ın karısı Bal Sultan kalır.

Öte taraftan *Nehir* romanında, Şahin Giray’ı özel kılan en önemli özelliği kendini sürekli geliştirmeye çalışmasıdır. Annesini kaybettikten sonra Allah, ölüm, kader vb. soyut kavramlar üzerinde düşünmeye başlayan Şahin Giray, başta babasına daha sonra da hayatında önemli rol oynayan Balaban ve Tayyar Kaptan’a bu konular hakkında sorular sorarak cevaplar arar. Tayyar Kaptan’ın kütüphanesinde okuduğu kitaplarla da her geçen gün biraz daha bilge bir insana dönüşür. Mevlana’nın *Mesnevisi* başta olmak üzere Neistsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* ve Goethe’nin *Doğu-Batı Sentezi* gibi kitapları okuyarak gelişimini devam ettirir. W. J. Harvey’in tabiriyle norm karakterler “kahramanın yaşadığı tecrübenin bir benzerini daha basit bir şekilde yaşayan karakterlerdir” (Stevick, 2021:186). Bu bağlamda norm karakter Şahin Giray’ın başkişi Damla’yla benzer bir hayat tecrübesi yaşadığı söylenebilir. Öte taraftan Şahin Giray’ın uzun yolculuklar ve rehberler sayesinde edindiği tecrübeler, hatıra defteri aracılığıyla torunu Damla’ya ulaşır ve Damla’nın devrini tamamlamasına yardımcı olur.

Şahin Giray’ın *Nehir* romanındaki bir diğer dikkat çekici yönü ise hayatında birçok olağanüstülükler yaşamış olmasıdır. Bunların en önemlisi çıktığı bir deniz yolculuğunda geçirdiği ağır ve ateşli ateşli bir hastalığın etkisiyle hayal âleminde Su Kadın adında çok güzel bir kadınla tanıştığını iddia etmesidir. Herkesin bu olayı inkâr etmesine rağmen Şahin Giray, bütün hayatı boyunca Su Kadın’ı unutmaz ve zaman zaman bu kadın hayal âleminde ona görünür. Nitekim Şahin Giray; hayatının en önemli üç kadını olarak annesini, Su Kadın’ı ve Zirveköy’de evlendiği güçlü kuvvetli dünya iyisi Bal Sultan’ı sayar. Hatta Şahin Giray’a torunlarının doğacağı müjdesini bu hayalî aşk perisi Su Kadın, verir.

Gecenin bir vaktinde derinden, çok derinden “Şahin Giray... Şahin Giray!” seslenişiyile uyandı dağ köyünün güçlü adamı.

Heyecanla doğruldu. Su Kadın’dı bu seslenen... Enerjisi hala damarlarında dolaşan o unutulmaz aşk perisinin nereden ve nasıl geldiği belirsiz sesiydi bu, evet! Ne zaman olağanüstü bir olay vuku bulsa; ruh fırtınalarında yolunu şaşırsa, bir şekilde yol gösterici veya haberci olurdu. Bir verici, bir alıcı... Varlıklar arasında sürekli bir iletişim olduğu

kâinatta sırlı bir akımın kendine özgü iletişim düzeniydi bu ve kolay kolay izah edilemezdi. Olağanüstü bir ruh rabıtası denilebilirdi... Gözlerini kapayıp içini dinledi; damarlarından coşkuyla akan nehirler, köpüklerinden fışkıran müjdeyi kalbine yüklediler:

— Torunların geliyor Şahin Giray! (Emir, 2019: 70).

Şahin Giray'ın hayalî aşk perisi Su Kadın'la konuşması ile Damla'nın bir su damlası olan Altın Damla'yla konuşması da nitelik bakımından benzerlik taşır. Bu anlamda dede ve torun hayatlarında olağanüstü şeyler yaşamaları bakımından da “aynı tecrübenin” bir benzerini yaşamış iki karakterdir.

Bal Sultan

Şifalı otlardan tedavi edici ilaçlar yapmaya meraklı bir ozanın tek kızı olan al yanaklı Bal Sultan, Şahin Giray'ın karısı ve Damla'nın büyükannesidir. Romanda anlatıcı tarafından dünya iyisi, merhametli, iyimser, şefkatli, her zaman güleç, neşeli, güçlü, becerikli ve sevgi dolu biri olarak tanıtılır. Ayrıca Şahin Giray'ın evlenirken birçok seçenek arasından Bal Sultan'ı seçmesinin nedenleri romanda “biraz tombul, sevecen, iş bilir ve güleç kızın iri ve diri göğüslerinin oluşuydu.” (Emir, 2019: 202) şeklinde sıralanır.

Kocası Şahin Giray, oğlu İbrahim, gelini ve torunu Su'nun trafik kazasında ölmelerinden sonra Bal Sultan'ın hayatının tek bir amacı kalır: Torunu Damla için yaşamak ve onu içinde bulunduğu travmadan kurtarmaktır. Bunun için kendisini zindandaymış gibi hissettiren şehre taşınır ve orada bir hapishane hücresi gibi gördüğü apartman dairesinde yaşamaya razı olur.

Damla o meşum kaza haberini alır almaz, kendinden geçmiş apar topar kasabanın hastanesine kaldırılmış; uzun ilaç ve psikiyatri tedavileri görmüştü. Büyükannesi, o bilge kadın acısını içine gömmüş, kalan tek torununu kurtarma savaşına girmişti. Olayı kabullenemeyen, sürekli intihar fikrinde olan Damla, tedavileri de kabullenmiyordu. Aciz kaldığını fark eden doktor, hem çevre değişimi, hem de daha detaylı tedavi için Sultan Hanım'a torununu büyük şehre götürmesini tavsiye etmiş, o da apar topar Damla'yı alıp aile dostu, komşusu Mirza'nın da yardımıyla büyük şehre göçmüştü. Giderken, bir gün tekrar buralara döneceğini umut ediyordu. Âmâ kısmet olmamıştı işte! (Emir, 2019: 219).

Geri kalan ömrünü biricik torununa adayan Bal Sultan, torununun depresyona tekrar girmemesi için hiçbir istekte ve şikâyetle bulunmaz. Fakat kaybettiği canların acısı ve sıra hasretiyle içten içe yanar. Kalp krizinden ölünceye kadar şehrin gürültülü ve kirli havası içinde küçük bir apartman dairesinde adeta çile doldurur. Bu arada Damla'nın kendisinden on beş yaş büyük olan Tayfun hocayla evlenmemesi için elinden geleni yapar. Ayrıca Damla'nın doğduğu topraklara (Zirveköy) dönmesi için

Mirza'yla gizlice buluşup kendince bir takım planlar yapar. Nitekim bıraktığı vasiyet sonucunda Damla, Zirveköy'e döner ve orada Damla'nın bütün hayatı değişir. Zira norm karakter “Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir. Norm karakter, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle yazarın tercihini ifade edebilir” (Stevick , 2021:186). Nitekim Bal Sultan, yazarın kendisine yüklediği bu görevi bihakkin yerine getirerek Damla'nın moral körlüğünün aydınlığa çıkması içi uğraş verir.

Bal Sultan, çok da yaşlı olmamasına rağmen şehir yaşamına daha fazla dayanamayıp kalp krizinden ölünce şehirdeki bir mezarlığa defnedilir. Ancak torunu Damla, köydeki işleri yoluna koyduktan sonra Mirza'nın yardımıyla büyükannesinin naaşını köydeki aile kabristanına naklettirir. Böylece Bal Sultan, özlemini çektiği ama sağlığında dönemediği köyüne dönmüş ve hiç olmazsa ruhu şad olmuştur.

Zehra Ebe

Nehir romanında Zehra Ebe'nin gizemli ve masalları andıran yaşam hikâyesi, biraz da mübalağalı bir şekilde dilden dile aktarılır. Hikâyesini dinleyen kişilere göre iyi saatte olsunların çarptığı bir kadındır. Anlatıcı tarafından fiziki özellikleri şu şekilde anlatılır: elmacık kemikleri çıkık, avurtları çökük kuru yüzü içine göçmüş kara gözleriyle insanda ilk bakışta ürkütücü etki bırakan bir kadındır.

Şahin Giray ve Bal Sultan'ın ikiz torunları Damla ve Su'nun da ebesi olan Zehra Ebe, aileye karşı derin bir sevgiyle bağlıdır. Damla, minibüsle köye dönerken Zehra Ebe ile karşılaşır. İlerlemiş yaşına rağmen Zehra Ebe, “gözleri ihtiyarlıktan yumulmuş, avurtları çökmüş; yüzü kırış kırış, kamburu çıkmış ufak tefek kadın” (Emir, 2019: 207) o andan itibaren bütün gücüyle Damla' ya yardımcı olmaya çalışır.

Damla'nın yeni kaybettiği büyükannesinin yerine koyduğu Zehra Ebe, roman boyunca onun yanı başında olur ve onun köyde kalması için elinden geleni yapar. Damla'nın istersen benimle şehre gel, teklifine Zehra Ebe'nin verdiği cevap Damla'nın köyde kalması için ayrıca bir nasihat özelliği taşır.

— Yavrıım, aha şu gördüğün gibi köküm ben. Bu toprağa tutunmuşum ömür boyu. Bırakır mıyım? Şehirde ölürüm. Bak işte aslan gibi Sultan Hanım da gitmiş. Kıssadan hisse çıkarmak lazım. Bu hava, bu su nerde var? Hem benim yaşımda insan toprağa yakın durmalı. Topraktan geldik, toprağa gideceğiz. Aslımız toprak yavrıım... Toprak diye

geçme! Toprak ahrete açılan kapı.. Ona ne kadar yakın olursan o kadar iyi. Hele bu yaştan sonra... (Emir, 2019: 210).

Zehra Ebe şehre gitmez, gitmediği gibi Damla'nın da şehre dönmemesi için elinden geleni yapar ve bu anlamda Damla'nın kendini gerçekleştirmesinde pay sahibi olur.

Gülsüm

Mirza'nın emektar kâhyasının bir erkek kadar güçlü ve bir o kadar temiz yürekli kızı Gülsüm, içi dışı tertemiz, eskilerin “saf-i derun” dedikleri cinsten saf ve güzel bir köylü kızıdır. Olacakları önceden sezinleyen ve gördüğü rüyalar genellikle olduğu gibi çıkan birisidir. Başkişi Damla'nın Zirveköy'e dönmesinden romanın sonuna kadar Damla için adeta bir sırdaş ve kardeş rolü üstlenir. Damla'yı bir abla gibi görür ve onun mutlu olması için karşılıksız bir şekilde elinden gelen her şeyi yapar.

Ailesi vadi köylerinden gelip Mirza'nın yanında çalışmaya başladıklarında al yanaklı, tombul, şen ve tatlı bir çocuktur. Kaza olayından sonra Mirza Amca'nın Bal Sultan ve Damla'yı apar topar şehre götürdüğünde genç kızlığa adım attığı çağdaydı. Karşılaştığı ölüm olayı ve çiftlikte uzun süren matem havası herkes gibi onu da etkilemiş ve durgunlaştırmıştı (Emir, 2019 : 266-267).

Gülsüm, iyimserliği ve sevecenliğiyle başkişi Damla'nın içinde bulunduğu travmadan çıkmasına yardımcı olur. Roman boyunca Damla için mükellef sofralar kurar ve bitmez tükenmez bir enerjiyle Damla'yı takip ederek onun iyileşmesi için elinden geleni yapar.

Gülsüm ‘Hemen gidiyorum bey babacığım!’ diyerek koşturdu. Mirza halinden hoşnut bir tavırla arkasından baktıktan sonra Damla'ya döndü. ‘Çok becerikli, atik tetik bir kız bu. Aşağıda sana da yardımcı oldu mu?’ Damla doğrular mahiyette başını salladı. ‘Olmaz olur mu amcacığım? Her şeyden önce eve neşesiyle hayat getirdi. Ama akıllı hep sizdeydi (Emir, 2019: 446).

Köylüler ve bilhassa annesinin evde kaldın tarzı sözlerinden çok rahatsız olan Gülsüm romanın sonlarına doğru bir zamanlar Damla'nın da kalbini çalan Mirza'nın torunu Rüzgâr'la beklenmedik bir şekilde evlenir

Balaban

Şahin Giray'ın bakış açısıyla uzun boylu, sportmen yapılı, uzun saçlı, yanık tenli orta yaşlı, heybetli biri olarak tanıtılan Balaban; gizemli bir şekilde Şahin Giray'ın karşısına çıkar ve tabiri caizse onun gelişiminde emeği olan ilk öğretmeni olur. Şahin Giray'a dövüş sporları, yüzme vb. becerileri kazandırmanın yanı sıra hayatı anlamaya

ve yorumlamaya dair bilgiler de verir. Şahin Giray'ın özgüven sahibi olmasına yardımcı olur. Bir gün, yine geldiği gibi aniden ve vedasız bir şekilde Şahin Giray'ın hayatından çıkar. Ama Şahin Giray, Balabanı hayatı boyunca unutmaz ve ondan hep minnettarlıkla bahseder.

Her ne kadar babasını teselli etmeye çalıştıysa da başarılı olamadı Şahin Giray. Aslında kendi de derin bir kedere ve birdenbire gün yüzüne çıkan yalnızlık duygusuna kapılmıştı. Neticede korktuğu şey başına gelmişti. Balaban nasıl hayatına apansız girdiyse apansız çıkıvermişti (Emir, 2019: 102).

Bu çalışmada Balaban'ın norm karakter olarak sayılmasının iki nedeni vardır: Birincisi, Norm karakter, “herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış karakterdir, romanda belli bir fonksiyonu icra eder” (Stevick, 2021:181). Balaban, Stevicik'in işaret ettiği gibi *Nehir* romanında bir fon karakterden daha boyutlu bir karakter olarak karşımıza çıkar. İkincisi ise her ne kadar Balaban, “başkişinin kusurlarını yansıtan bir ayna” (Stevick, 2021: 186) olarak kullanılmamışsa da başkişi Damla'nın büyükbabası ve ikinci başkişi diyebileceğimiz Şahin Giray'ın olgunlaşmasında etkisi olan bir karakterdir. Ve bu anlamda norm karakter sınıfına girmeye hak kazanır.

Tayyar Kaptan

Tayyar Kaptan; Şahin Giray'ın gelişimine Balaban'dan sonra etki eden ikinci kişidir. Şahin Giray'ın bakış açısıyla Tayyar Kaptan; iri yarı, heybetli bir duruşa sahip, sert görünüşlü birisidir. Kişisel özellikleri bakımından ise yumuşak, duyarlı, anlayışlı, olgun ve etkileyici bir kişiliğe sahiptir. Tayyar Kaptan kalp krizinden ölünceye kadar Şahin Giray'a tecrübeleriyle yol göstermiş ayrıca zengin kütüphanesini de ona açarak Şahin Giray'ın ve dolaylı yoldan Damla'nın eğitimine önemli katkılar sağlamıştır.

2.2.6.3. Kart karakterler

Roman türünde başkişi ve fon karakterler arasında yer alan kart karakterler, genellikle sınırlı sayıda özellikleri üzerlerinde barındırırlar. Kişilik yapısı bakımından sürpriz yapmayı sevmeyen; “Bu karakter tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir” (Stevick, 2021: 181). *Nehir* romanında Damla'nın yaşamına Mirza, olumlu yönde etki eden norm bir karakter iken; Mirza'nın torunu çapkın Rüzgâr'ın ise olumsuz yönde etkisi görülür.

Mirza

Mirza, *Nehir* romanında Damla ve Şahin Giray’dan sonra hakkında en çok bilgi verilen karakterdir. Şahin Giray’ın tanıtımıyla iri yarı bir gövdeye sahip olan Mirza, sevecen ve samimi bir kişiliğe sahiptir. Şahin Giray ile tanıştıklarında yirmi beş yaşlarında bir gençtir. Şahin Giray’ın hayatında iz bırakan birkaç kişiden birisidir ve aynı zamanda onun can dostudur. Şahin Giray’la Tayyar Kaptan’ın gemisinde tanışırlar. Daha sonra ölünceye kadar hiç ayrılmazlar. Şahin Giray’ın abi dediği Mirza, Şahin Giray’ın ölümünden sonra onun eşine yârenlik, torununa ise dedelik eder ve onları süreklilik koruyup kollar.

Bu anlamda her ne kadar *Nehir* romanında Mirza’nın çok önemli bir fonksiyonu varsa da Stevick’in tabiriyle kart karakterler, “Okuyucunun hayalinde ne kadar büyük bir yer işgal ederlerse etsinler içinde bulundukları romanların kahramanları değildirler.” (Stevick, 2021:183) yine de başkişi değildir. Ancak Damla ve Şahin Giray’dan sonraki en önemli üçüncü karakterdir. Öte taraftan, W.J. Harvey’in ifadesiyle;

Kart-karakterlerin ayırıcı niteliği; Mc Carhy’nin dediği gibi, garip bir çeşit esnekliğe sahip olduğu halde, nispi anlamda statik oluşudur; oyun kâğıtları arasında Jokey, her zaman sürprizlidir. Kart karakter de her zaman kendisidir; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer (Stevick, 2021: 184).

Şahin Giray’ın bu anlamda roman boyunca statik bir özellik gösterdiği görülür. Yaşla birlikte davranışlarında birtakım değişiklikler olmasına rağmen romanın tamamına bakıldığında Mirza’nın kişiliğinde büyük bir değişiklik olmadığı söylenebilir. Yani sürprizli bir karakter değildir. Mirza’nın kendi ifadesiyle;

— Daha önce de söyledim ya, benim öyle okumaya, derin konularla ilgilenmeye pek merakım yoktu. Kaba saba bir adamdım. Gemi de zaten kaba saba adamlarla doluydu. İlk gemi yolculuğunda kaptanın himayesine sığınmış toy bir delikanlı diye alaya aldılar, ezmeye çalıştılar Şahin’i. Kaptan da bunun farkında olduğu için benim onunla ilgilenmemi istedi. Böyle başladı dostluğumuz. Bana abi derdi (Emir, 2019: 318).

Okumayı çok sevmeyen daha çok mert kişiliğiyle ön plana çıkan Mirza; Şahin Giray, Damla ve Bal Sultan’ın hayatına olumlu yönde katkısı bulunan bir kart karakterdir. Şahin Giray, babasını yeni kaybetmiş toy ve tecrübesiz bir gemiciyken onunla tanışır. Şahin Giray’ın teselliye ihtiyacı olduğu bu dönemde Tayyar Kaptan’dan sonra onu en çok kollayan ve koruyan kişi Mirza olur. Ayrıca ilerleyen zamanlarda Şahin Giray’ın hem sırdaşı hem de can ciğer arkadaşı olur. Mirza; Şahin Giray ve ailesinin trafik kazasında ölmelerinden sonra Şahin Giray’ın karısı Bal Sultan ve torunu

Damla'ya sürekli göz kulak olmuş ve onları koruyup kollamıştır. Damla'nın Zirveköy'e dönüşünden sonra hasta olmasına rağmen Damla'nın iyileşmesi ve olanları kabullenmesi için elinden gelen bütün fedakârlıkları gösterir.

Öte taraftan Mirza'nın da *Nehir* romanında kayda değer içli bir hikâyesi vardır. Mirza, çocukluk arkadaşı da olan bir kıza âşık olur. Kız da ona âşıktır. Öyle büyük bir aşkla birbirlerini severler ki köyde herkes bu aşkı, Leyla ile Mecnun'un aşkına benzetir. Fakat Mirza'nın sevdiği kız romanda geçtiği şekliyle adı batası bir hastalığa yakalanır ve bütün tedavilere rağmen ölür. Bunun üzerine Mirza adeta delirir. Dağlara çıkar mecnun misali diyar diyar dolaşır. Sonunda anne-babasını ve köyünü terk ederek gezgin biri olur. Tayyar Kaptan'la bir limanda yolu kesişen Mirza, o andan itibaren Tayyar Kaptan'la ölünceye kadar dünyayı dolaşır. Gittiği her limanda yeni bir kadınla tanışır, küçük kaçamaklar yaşar ama bir türlü çocukluk aşkını unutamaz. Tayyar Kaptan öldükten sonra Şahin Giray'ın da isteğiyle Zirveköy'e döner. Burada ailesinden kalan topraklar üzerine bir çiftlik inşa ederek çiftçilikle uğraşmaya başlar. Bu arada Ayçiçek adında bir kadınla evlenir ve İsmail adında bir oğulları olur. İsmail, genç yaşta bir av esnasında yanlışlıkla vurularak öldürülür. Bunun üzerin Mirza, bütün sevgisini İsmail'in oğlu Rüzgâr'a yöneltir. Ancak çapkın ve huysuz olan Rüzgâr; Mirza'yı pek dinlemez. Sonunda o da bir gezgin olur ve dünyayı dolaşmaya başlar. Rüzgâr'ın evden ayrılması üzerine Mirza'nın eşi Ayçiçek torununun hasretine dayanamaz ve kalp krizinden ölür. Mirza çiftlik çalışanlarıyla tek başına kalır. Can ciğer dostu ve kardeşinden bile yakın gördüğü Şahin Giray da trafik kazasında ölünce Mirza hepten yalnız kalır ve kısmi felç geçirip tekerlekli sandalyeye mahkûm olur.

Uzun yıllar sonra Damla'nın Zirveköy'e dönmesinden sonra bulduğu moralle sağlığı düzelir. Yaşama sevinci dirilen Mirza bundan sonra Damla'nın iyileşip köyde kalması için uğraş vermeye başlar. Mirza'yı dinleyerek köyde kalan Damla, Mirza'nın desteğiyle özgüvenine tekrar kavuşur.

Rüzgâr

Rüzgâr; anlatıcı tarafından cesur, eğlenceli, kabına sığmayan, genç kızların ilgi odağı olan, civar köylerde bile ün salmış, yakışıklı ve çapkın birisi olarak tanıtılır. Zehra Ebe'nin bakış açısıyla ise Rüzgâr; ele avuca sığmaz, serseri, işe yaramaz, hovarda birisidir.

Genç kızlığında Damla'nın da kalbini çalan Rüzgâr, onu ikiz kız kardeşi Su'yla aldatınca Damla ondan tamamen uzaklaşır. Nihayet, Rüzgâr, gezgin olmak hevesiyle

bütün dünyayı gezmeye başlar. Bu ayrılığa dayanamayan büyükannesi Ayçiçek kalp krizinden ölür. Rüzgâr, Fas'ta bir kadınla evlenir ancak kadının ailesi bu evliliğe karşı çıkar, yıllarca onları takip eder ve sonunda kadını öldürürler. Rüzgâr ise kendisini ve oğlu Muhammed'i zor bela kurtararak Zirveköy'e döner. Zirveköy'e döndüğünde ise Rüzgâr'ın fiziki olarak eski halinden eser kalmamıştır.

Tam karşıdaki pencere önünde orta yaşlı zayıf, seyrek ve kır saçlı bir adam arkası dönük olarak dalgın dalgın zirveyi seyrediyordu. Genç kadın onun Rüzgâr olabileceğine ihtimal vermedi. Çiftlik çalışanlarından biri sandı. Hafifçe öksürdü. Adam döndü. Damla'yı görünce çökmüş yüzünde kederli bir gülümseyişle topallayarak ona doğru ilerledi. Damla donup kalmıştı. Ne kadar değişmiş olursa olsun değişmeyen bu çarpık gülümseyişle onu tanımıştı. Hayal kırıklığı, üzüntü ve merak yüklü bir tavırla mırıldandı:

— Rüzgâr? Sen misin?

— Benim ya... (Emir, 2019: 461).

Kart karakterler, “her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler.” (Stevick, 2021: 184). Rüzgâr, yıllar sonra Zirveköy'e fiziki olarak büyük bir değişim geçirerek döner. Ancak kişilik olarak pek değişmemiştir. En azından onu iyi tanıyan Damla'nın öngörüsüyle bu böyledir. “Damla, konuşmalarından tutum ve karakter olarak Rüzgâr'ın hiç değişmemiş olduğunu fark etti (Emir, 2019: 461). Bundan dolayı Rüzgâr'ın kendisini acındırarak Damla'yı etkileme isteği Damla tarafından karşılık bulmaz.

Rüzgâr elini tekrar öpüp kalbine bastırınca onun kalbi (hala onun kara yağız gençlik hayali kafasında çakılı kalan) Damla'nın kalbinde attı sanki! Genç kadın irkilerek elini çekti. ‘Haydi gidelim! Kahvaltıya geç kalmayalım’ diyerek kalktı.

O an kulağında bir fısıltı duydu. “Nefis başıboş bırakılmaya gelmez. Her an başkaldırabilir! Gerçeği gör! (Emir, 2019: 469)

Rüzgâr, Damla'dan umduğunu bulamayınca beklenmedik bir şekilde romanın altın kalpli Gülsüm'üyle evlenir.

2.2.6.4. Fon karakterler

Şerif Aktaş'ın “Dekoratif unsur durumundaki kahramanlar” (Aktaş, 1991: 158) diye nitelediği fon karakterler tabiri caizse kendilerine görev verildiğinde yerine getiren verilmediğinde ise romancıya küsmeden bir köşeye sessiz sedasız çekilen uysal karakterlerdir.

Tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahalli rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslar da vardır. Bunların

vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur, eserde psikolojik hususiyetlerinden de söz edilmez (Aktaş, 1991: 158).

Romanda dikkatlere sunulmak istenen hususların somutlaştırılmasında katkı sunan bu karakterlerin psikolojik özellikleri hakkında da pek bilgi verilmez. Kendilerine verilen küçük rollerle yetinen ve kompleks duygusundan tamamen arınmış bu karakterler W. J. Harvey'in tabiriyle "romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yapabilirler" (Stevick, 2021: 180). Hayatın mikro bir modeli olan ve amaç itibarıyla hayattaki yaşama öyküden roman; hayatı taklit etme noktasında başarılı olduğu oranda beğenilir. "Fon karakterler olmaksızın romanda somut bir sosyal ortamının yaratılması mümkün değildir" (Stevick, 2021: 180). Bu anlamda fon karakterlerin romanda üstlendikleri görev ile romana kattıkları değer arasında önemli farklar vardır.

Nehir romanında fon karakterin sayısı epey fazladır. Bunun birkaç nedeni vardır: Birinci neden, *Nehir* romanı sayfa bakımından oldukça hacimli bir kitap (496 sayfa) olması. İkinci neden, Şahin Giray'ın çocukluk ve gençlik yıllarının detaylı bir şekilde anlatılmasından sonra Damla'nın uzun yaşam macerasının anlatılmasıdır. Üçüncü neden ise romanda geçen olayların uzun bir zamanı dilimini kapsamasıdır. Ayrıca Aktaş'ın ifadesiyle "vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon" (Aktaş, 1991: 158) olmamasına rağmen romanda birçok kişinin isminin verilmesi fon karakter listesini oldukça uzatır.

Başkişi Damla'nın yaşamına dokunan, onu geliştiren ve romanın sosyal yapısında rolü olan fon karakterlerin başında müzik öğretmeni Tayfun Bey (220), evlatlık aldığı ve büyük bir sevgiyle bağlandığı yetim ve öksüz Mihriban (223), Mirza'nın çiftliğinde çalışan kâhya ve kâhyanın eşi Pamuk Hanım (248) ve Damla'yla gönül ilişkisi başlayacak dediğimiz anda dünya turuna çıkmaya ve dolayısıyla gezgin olmaya karar veren Yusuf Bey (397) gelir. Öte taraftan romanın ikinci başkişisi diyebileceğimiz Şahin Giray'ın hayatındaki hayalî sevgili Su kadın (137), Mirza'nın karısı Ayçiçek Hanım (202), romanın başlangıcında "devir" yapan Altın Damla (10), ona yol gösteren Bilge Su (7) ve onu yolundan etmeye çalışan Nefis (8) de birer fon karakter özelliği gösterirler.

Onun dışında *Nehir* romanında ismi bir iki defa geçen birçok fon karakter daha vardır. Bunlar: Dilşad Ebe (149), Şahin Giray'ın oğlu İbrahim (203), Mirza'nın oğlu İsmail (203), zamanında Tayyar Kaptan'ı himaye eden Gaffar Baba (111), balıkçı

Yorgo (111), Şahin Giray ve Mirza'nın deniz yolculuğundaki mürettebattan Berbat Cafer (132), Marangoz Hasan (190), Mimar Nuri Bey (196), Mirza'nın kız kardeşi Zeliha (191), Hasan Amca (194), Mirza'nın babası bıçakçı Mürteza (190), Niyazi (255), Muhtar Necmettin (232), mütevekkil ve kadere rıza gösteren göçmen Ali Efendi (384), Mirza'nın ilk sevgilisi Semra (165); Damla'nın kedileri Mutlu (370), Samur (310) ile sırlarını ve derdini anlattığı atı Dostum (459) fon karakterler olarak sayılabilir.

2.2.7. Dil ve üslup

Sabahat Emir'in edebî kişiliğiyle ilgili ön plana çıkan en önemli unsur onun kendine özgü üslubudur. Kurgulayarak ve istençli bir şekilde üslubunu geliştiren ve bu anlamda büyük mesafeler kat ederek edebiyat dünyasında imtiyazlı bir yer edinen Emir'in kullandığı dil bu üslubun oluşmasında birincil öneme sahiptir. René Wellek ve Austin Warren'in vurguladığı gibi: "Dil, kelimenin tam anlamıyla edebiyat sanatçısının malzemesidir. Tıpkı bir heykelin bazı parçaları yontulmuş bir mermer blok olarak nitelendirilmesi gibi edebî eserin bir dilden yapılmış bir seçme olduğu..."(Wellek ve Warren, 2005: 148) söylenebilir.

Sosyal bir varlık olan insanın iletişimini sağlayan dil, onu kullanan yazarın kelime ve kelime gruplarını tercih etme durumuna göre işleniş itibarıyla çeşitlilik arz eder. O halde; özgün olmak şartıyla ne kadar yazar varsa o kadar üslup vardır, denilebilir. Üslup, bir başka deyişle yazarların kelime, deyim, atasözü; gerçek, mecaz, yan anlam ile söz sanatları ve diğer dil bileşenlerini kullanarak edebiyat tarihine attıkları birer imzadır. Dili, bir kuyumcu titizliğiyle derinlemesine işleyip şahsına münhasır hale getiren yazarların oluşturdukları üslup ise taklit edilemez bir parmak izine dönüşür. René Wellek ve Austin Warren, bir edebî eserin kendine özgü karakteristik tarafının ancak üsluba ait yöntemlerle tanımlanabileceğini savunarak üslubu, "o zaman üslup bir eserin veya eserler grubunun kendine özgü dil sistemi olarak gözüktür." (Wellek ve Warren, 2005: 154) şeklinde tanımlarlar.

Sabahat Emir, romanlarındaki izleksel yapı ve kahramanların içinde bulunduğu psikolojik duruma göre üslubuna şekil veren bir yazardır. Bunu yaparken herkesin bildiği ve günlük hayatta kullanılan kelimeleri tercih eder. Nitekim *Nehir* romanında dini bir izlek işlenmesine rağmen Arapça ve Farsça kelimelerin çok az tercih edildiği görülmektedir. Öte taraftan eserin hakikati yansıtırma durumu, karakterlerin ağız ve yöresel söyleyiş biçimleri üzerinde temellendirilmiştir. *Nehir* romanında sıfatlar

aracılığıyla kahramanların ve bilhassa mekânın betimlenmesi vakanın okuyucu tarafından içselleştirilmesini kolaylaştırır. Romandaki bir diğer dikkat çekici üslup özelliği ise Sabahat Emir'in diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserde de birçok kimsenin duymadığı deyim ve atasözlerini kullanmasıdır. Deyim ve atasözlerini kullanma becerisi, Sabahat Emir'i hatırı sayılır, özgün bir üslup sahibi kılar.

Yukarıda genel olarak bahsedilen üslup özellikleri *Nehir* romanından örnekler verilerek şöyle açıklanabilir. Başkişi Damla, yaşadığı şehirden büyükannesinin vasiyeti üzerine köyüne döner ve burada yeni bir sosyal çevre ile karşılaşır. Bu sosyal çevrede yaşayan insanları; yaş, eğitim ve sosyal statüsüne göre konuşturmaya çalışan Sabahat Emir, böylece eserine ve eserin kişilerine gerçeklik duygusu kazandırmaya çalışır. Nurullah Çetin bu durumla ilgili şunları söylemektedir.

Kişileri gerçek hayatta olduğu gibi yöresel dil özellikleriyle konuşturmakla roman ve kişilere sahici bir gerçeklik kazandırılmış olur. Bu tutum, romancının konusunu ve kişilerini kafasından uydurmayıp bizzat tanıyıp bildiği çevreleri yazmış olduğunu gösterir (Çetin, 2019: 262).

Başkişinin köyüne dönerken karşılaştığı ve elinde doğduğu ihtiyarlıktan kamburu çıkmış, ufak tefek bir kadın olan Zehra Ebe'nin konuşması yöresel özellikler ve dişsizlikten yumulmuş ağızından dolayı kendine özgüdür.

— Damla! Sen misin yavrıım?

— Benim ya.

Bir anda gözyaşları içinde sarmaş dolaş oldular. Zehra Ebe titreyen sesiyle: “Yavrıım... yavrıım...” diye diye inledi durdu.(...)

— Neler geçirdiniz yavrıım. Ah neler! Hep sizi merak ettim durdum. Sultan Hanım nasıl? Giderken buraları tekrar göreceğim miyim diye ne ağladıydı, ne ağladıydı (Emir, 2019: 208).

Romanın norm karakterlerinden olan Gülsüm'ün sempatik konuşması da yöresel bir özellik taşır ve bu konuşma biçimi yazarın yöresel konuşmaya vakıf olduğunu gösterir.

Onu ikna etmeyi aklına koyan Gülsüm, atılıp genç kadının soğuk elini sıcak avuçlarının içine aldı.

— Bil abam bil! Mirza Amca da biz de hep bekledik seni. Ben ne dualar ettim senin için biliyor musun? Hiç değilse iki üç gün kal şurada. Ben sana mis gibi bakarım. Taze taze sütler içiririm, kaymaklar yediririm(...)

— He ya abam, burası senin evin değil mi? Kurban olayım, bizler de senin yarı ailen sayılırız. Bizim de sana ihtiyacımız var. Hemen şehre koşup gideceksin de ne bulacaksın yalnız evde? (Emir, 2019: 269).

Yazar Sabahat Emir, *Nehir* romanında toplumun farklı kesimlerinden insanları kendi sosyal gerçeklikleri ve eğitim seviyelerine göre konuşturarak eserine gerçeklik duygusu katmaya çalışırken kinaye mesafesini de korumaya çalışır. Mimarın oğlu olarak Damla'ya tanıştırılan ve her halinden eğitilmiş bir insan olduğu anlaşılan Yusuf'un davranışları ve konuşması da bu anlamda çok önemlidir.

Yusuf öne çıkıp Damla'nın tokalaşmak için uzattığı elini tutup zarif bir şekilde öptü.(...)
— Damlacığım sizinle tanıştığım için çok memnunum. Mirza Amca sizden sitayişle bahsetti. Adeta sizi görmeden tanıdım. Müzisyenmişsiniz. Senfoni besteliyormuşsunuz. Ne güzel! Sizi candan kutlarım. Müzikle yaşamak hayatı dolu dolu özümsemek demek benim için. Müthiş! Ne mutlu size! (Emir, 2019: 398).

Sabahat Emir'in bir başka üslup özelliği de eserlerinde uzun cümle kullanma tercihidir. Bu anlamda ilk romanı *Sancılı Bir Gün* romanındaki uzun cümle üslup özelliğinin *Nehir* romanında da devam ettiği görülmektedir. Bu uzun cümle yapısında daha çok birleşik, kurallı ve fiil cümlelerinin tercih edildiği görülmektedir.

Ayın efsunlu parıltısından el fenerini yakmaya bile ihtiyaç duymadan Şahin Giray, yüreğine yayılan sınırsız duygular içinde merdivenlerden bir delikanlı çevikliği ile inip ahıra yöneldi (Emir, 2019: 71).

Tuttuğunu koparan, son derece uyanık bir kadın olan Dilşad Ebe, kızın bu içler acısı haline dayanamayıp onu hem içinde bulunduğu zulüm yuvasından kurtarmak; hem de kendi mizacına uyumlu yardımcı olarak yetiştirmek için yanına almaya karar vermişti (Emir, 2019: 149).

Otuz dokuz yıl sonra yazılmasına rağmen *Nehir* romanının *Sancılı Bir Gün* ile benzer bir başka üslup özelliği daha vardır. O da eser boyunca insan dışı varlıklara, tabiat unsurlarına ve hayvanlara; insanî özelliklerin yüklenerek “teşhis” sanatının sıkça kullanılmasıdır. Altın Damla'nın devir macerasının anlatıldığı birinci bölümde bir su damlasına insani özelliklerin yüklendiği görülmektedir. Romanın ana izleği olan “devir” konusunun teşhis ve intak⁸ sanatı kullanılarak anlatılması böylesi zor bir konunun okuyucu tarafından anlaşılmasını kolaylaştırdığı görülmektedir.

(...) Peki, güzel damlacık senin amacın ne?

— Damla, bütün safiyetiyle cevap verdi:

— Okyanusa ulaşmak!..

⁸ İntak: “İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile mücerret duygu ve düşüncelere insana has özellikler vermeye teşhis, konuşma özelliği olmayan bu varlıkları konuşturmaya da intak denir (Saraç, 2010: 121).

‘Oooo!.. Diye bir hayret nidası kopardı Toprak. Sonra, birden uykuya daldı.

Altın damla da onu derin uykusuyla baş başa bırakıp keyifleri yerine damlacıkları etrafında topladı. Toprağın yaptığı uyarıyı onlara anlattı. ‘İlk defa karşılaşacağımız bu atlayış zorlu olabilir. Şimdiden hazırlıklı olun metanetinizi koruyun’ diye öğüt verdi. Kısa süren ahenkli bir akıştan sonra yakınlarından gelen kuvvetli gümbürtü işitildiğinde ‘Yaklaşıyoruz, kendinizi hazırlayın!’ diye bağırdı (Emir, 2019: 48-49).

Kitaba ismini veren nehrin de intak sanatıyla konuşurulması izleği pekiştirmesi bakımından son derece önemlidir.

Nehir bir an sallandı; küçük bir dalga kıyıdaki çalılar arasından süzülen suları Damla’nın ayakucuna getirirken inlercesine konuştu:

“Acı ve umutsuzluk bulaşıcıdır. Git buradan!”

Damla ömür boyu kendisi için vazgeçilmez bir dost olan nehrin bu tepkisi karşısında hem şaşırды, hem üzüldü. Yüreği şefkatle doldu. ‘Canım nehir’ diye mırıldanarak elini koyu suya daldırdı. Nehir titredi “Ah!.. Dokunma!” dedi acı ve umutsuzlukla. Sonra inleyişi andırır tuhaf sesler çıkararak yoluna devam etti (Emir, 2019: 407).

Nehir romanında görülen bir başka üslup özelliği ise eserde bol miktarda deyim ve atasözlerine yer verilmesidir. Hayatının bir döneminde edebiyat öğretmenliği de yapan Sabahat Emir’in *Atasözleri ve Vecizelerin Açıklamaları*⁹ ile *Örnekleriyle Açıklamalı Deyimler Sözlüğü*¹⁰ adında yayınlanmış iki kitabı vardır. Aslında bu iki kitap bile yazarın deyim ve atasözleri noktasında ne kadar büyük bir birikime sahip olduğunu gösterir. Dilin inceliğini ve yoğunluğunu yansıtan deyim ve atasözlerini büyük bir ustalıkla kullanan Sabahat Emir, bu maharetiyle üslubunu özgün kılmanın yansıra okuyucuya da keyifli bir okuma imkânı sunar.

Nehir romanında kullanılan birkaç atasözü örneği:

İnsana dayanma, ölür; ağaca yaslanma; kurur (Emir, 2019: 171).

Mevla görelim neyler, neylerse güzel eyler (Emir, 2019: 232).

(Kara) Denizde gemilerin mi battı? (Emir, 2019: 172).

İşleyen demir ısıldar (Emir, 2019: 198).

Garip kuşun yuvasını Allah yapar (Emir, 2019: 194).

Duvarı nem, insanı gam yıkar (Emir, 2019: 256).

Şüyyu vukuundan beter (Emir, 2019: 278).

Acı patıcanı kırağı çalmaz (Emir, 2019: 390).

⁹ Emir, S. (1970). *Atasözleri ve Vecizelerin Açıklamaları*. İstanbul: Emir Yayınları.

¹⁰ Emir, S.(1974). *Örnekleriyle Açıklamalı Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Emir Yayınları.

Korkunun ecele faydası yok(tur) (Emir, 2019: 426).

Ölüm gelmiş cihane, baş ağrısı bahane (Emir, 2019: 208).

Nehir romanında kullanılan birkaç deyim örneği:

Kambersiz düğün olur mu? (Emir, 2019: 412).

Kafasının tası atmak (Emir, 2019: 415).

Sersem sepelek (Emir, 2019: 125).

Sudan çıkmış balık gibi... (Emir, 2019: 179).

Kafayı üşütmek (Emir, 2019: 200).

Kana kana içmek (Emir, 2019: 207).

Yüreği acıyla kasılmak (Emir, 2019: 208).

Tatsız tutsuz dünya (Emir, 2019: 208).

Sabahat Emir'in özgün bir üslup sahibi olmasında yukarıda bahsedilen dil özelliklerinin yanı sıra modern anlatım tekniklerini de büyük bir maharetle kullanmış olması etkili olur. Sabahat Emir'in "devir" gibi soyut ve çetrefil bir temayı suhuletle işlemesi anlatım tekniklerini ne denli başarılı kullandığının kanıtıdır.

2.2.8. Anlatım teknikleri

Tarih, psikoloji, sosyoloji, edebiyat, tiyatro vb. bilim ve sanat dalları; insanı doğrudan veya dolaylı bir şekilde anlatmayı amaçlar. Bunu yaparken de her bilim veya sanat dalı ayrı ayrı enstrümanlar kullanır. Edebiyatın bir türü olan romanın da insanı anlatırken kullandığı en önemli enstrüman şüphesiz anlatım teknikleridir. Hatta romanı diğer sanat ve bilim dallarına göre bu konuda avantajlı kılan onu bir adım öne çıkaran en belirgin tarafı da anlatım tekniklerini kullanmasıdır. 20.yy.a kadarki sürede yazılan klasik romanlarda konunun kalitesi ve yazarın tasvir kabiliyeti bir romanı ön plana çıkarmaya yeterken günümüzde yazılan bir romanın ön plana çıkması için başka şeyler de gerekmektedir. Öyle ki günümüz romanında konunun işleniş biçimi ya da nasıl işlendiği, tercih edilen konudan daha kıymetlidir. Ayrıca geçen zaman içinde beğenileri, istekleri ve sorunları değişen insanı eski roman formatıyla anlatmak mümkün değildir. Bu bağlamda anlatım teknikleri bireyin anlatılmasında sundukları anlatım olanaklarıyla romancı için önemli bir destek olur. Mehmet Tekin bu konuyla ilgili şunları söylemektedir.

Bir romanda estetik dokuyu meydana getiren, romanı roman yapan yanı, anlatım tekniklerinde aramak gerekir. Romanda kullanılan anlatım tekniklerini çıkarmak mümkün olsaydı, roman, anında bir tarih, bir psikoloji veya sosyoloji kitabına dönüşebilir. Roman bir dil sanatı ise, roman dilini yoğuran, biçimlendiren de anlatım teknikleridir kuşkusuz.

Çünkü anlatım teknikleri, aradaki renk ve iklim farklılıklarına rağmen, dilin, şu veya bu şekilde kullanılmasından başka bir şey değildir (Tekin, 2020: 197).

Tekin'in yukarıdaki alıntıda ifade ettiği gibi roman türünü diğer sanat ve bilim dallarından ayıran en önemli özellik, romanda kullanılan anlatım teknikleridir. Başka bir ifadeyle canlı bir edebî tür olarak bahsedilen romanın ruhu anlatım teknikleridir, denilebilir.

Sabahat Emir, *Nehir* romanında bütün ailesini bir kazada kaybettikten sonra ölümü, kaderi ve kazâyı sorgulamaya başlayan Damla'nın bir süreç (devir) sonucunda olgunlaşarak iç huzura kavuşmasını okuyucuya sunarken birbirinden farklı anlatım teknikleri kullanır. Bunlar sırasıyla şöyle gösterilebilir.

2.2.8.1. Anlatma-Gösterme teknikleri

Bir olayın veya durumun aktarılmasında araya birinin girerek onu anlatması ile kişinin meydana gelen olayı veya oluşan durumu aracısız kendi gözleriyle görmesi arasında inandırıcılık bakımından fark vardır. Çünkü anlatma yönteminde anlatıcı, okuyucu ile anlatılan vaka arasında bir tür elçilik yapar; gösterme yönteminde ise vaka okurun gözleri önünde cereyan ettiği için okur anlatı ile doğrudan muhatap olur ve elçiye yani aracıya gerek kalmaz. İsmail Çetişli, anlatma tekniğiyle ilgili şunları söyler. “Anlatma/ tahkiye; anlatıcının birtakım olayları ve bu olaylar çerçevesindeki insanları, belli bir mekân ve zaman çerçevesinde dinleyici/ okuyucuya nakletmesidir (Çetişli, 2004: 116). Hakan Sazyek ise anlatma yöntemini teknik kaygı gerektirmeyen bir yöntem olarak görür. Ona göre “Bu yöntemin karakteristik özelliği, figür olmayan bir anlatıcı ve onun ilahi bakış açısı ile oluşturulmasıdır” (Sazyek, 2020: 35).

Nehir romanının dördüncü bölümünün ilk sayfasından aktarılan aşağıdaki örnekte başkışı Damla'nın ruhsal durumu, anlatma tekniği ve ilahi bakış açısıyla başarılı bir şekilde anlatılır.

Minibüs, çetin geçen kışın etkisiyle bozulan, yer yer çukurlar oluşan köy yolunda sarsıla sarsıla ilerlerken genç kadın, büyükbabasının beyinde yankılanan bu sözlerini düşünüyor ve o anda kendi yazgısıyla nehir yazgısı arasında benzerlik kurmakta zorlanıyordu. Üstelik yola paralel olan nehrin akışına ters yönde ilerleyişini artık kaderinin büsbütün nehrin kaderinden ayrıştığı şeklinde yorumluyordu.

Çocukluğunda çok sevdiği, şen çılgınlık atarak yüzdüğü, âdeta hayatının ayrılmaz bir parçası olarak özdeşleştiği; hayallerini kamçılayan nehir, hafızasında şehrin karmaşası ve kirli havası içinde çoktan kaybolup gitmişti. Evet, aslında istemediği, bir an evvel dönüşü arzulatan ters bir gidişti bu (Nehir, 2019: 205).

Hakan Sazyek, Boot'un gösterme yöntemini anlatıcının okuru kurmaca dünyayla aracısız olarak karşı karşıya getirmek için başvurduğu bir hile olarak gördüğünü söyler (Aktaran Sazyek, 2020: 147). Sazyek ise gösterme yöntemini, insanı dolaysız işlemenin en doğal yolu olarak görür.

Öykülemenin 'görülme-yen yaşantı' şeklindeki temelini oluşturan ve roman kişilerinin iç dünyalarını doğrudan vermeyi amaçlayan 'iç konuşma' ve 'bilinç akışı' ile dolaylı olarak bu kapsamdaki kısmî geriye dönüş' ('flashback') tekniklerini kapsayan yöntemdir. Çağdaş roman, başlıca amacı olan insanı dolaysız işlemenin, onu derinden kavramanın ve aktarmanın en doğal yolunu bu yöneme bağlı teknikler sayesinde bulmuştur. Dolayısıyla gösterme, bu amacın engellerini aşma yolundaki çabalarla bulunmuş teknikleri barındırır bünyesinde. Bunun için de -estetik bağlamda- kökeni roman sanatına ait olan tek yöntemdir, denilebilir (Sazyek, 2020: 146-147).

Öte taraftan Sazyek, bu iki teknik (anlatma-gösterme) arasındaki en büyük farkın anlatma yönteminin sadece dış; gösterme yönteminin ise iç gerçekliği aktarması olduğunu ifade eder (Sazyek, 2020: 289). Mehmet Tekin ise gösterme yönteminin roman genelinde üç farklı formatta kullanıldığını söyler. "a) anlatma yöntemiyle birlikte yan yana b) bağımsız c) yine anlatma yöntemiyle birlikte iç-içe (...)" (Tekin, 2020: 203-204). *Nehir* romanından aşağıya aktaracağımız bölümde gösterme tekniği tek başına kullanılmıştır. Melek ile cenin halindeki başkışı Damla arasındaki konuşma aracısız bir şekilde gözler önüne serilmektedir.

"Kimsin?"

"Senin meleğin."

"Melek mi? Ne demek o?"

"Görevli ilahi varlık!"

"Anlamadım."

"Zamanla anlayacaksın."

"Neyim ben?"

"Bir cenin. Gelişmekte olan bir insan yavrusu yani."

"İnsan ne demek?"

"En üstün bir varlık!"

"Senin gibi mi?"

"Hayır. Ben melekût âlemine aitim. Dedim ya, meleğim. Siz yeryüzüne aitsiniz."

"Burası yeryüzü mü?"

"Hem evet, hem hayır... Öncelikle söylemem gereken önemli bir durum var. Burada, senin kardeşin de var! Âdeta sana yapışık duruyor."

"Kardeş mi? Nedir o?"

"Kan bağıyla bağlı olduğun kişi demek. Size ikiz deniyor. Özel bir durum yani. Sizin biyolojik can bağınız diğer kardeşlere göre daha güçlüdür"(...) (Emir, 2019: 52-53).

Nehir romanında anlatma-gösterme tekniklerinin iç-içe kullanıldığı bölümlerde de vardır. Aşağıdaki örnekte altı çizili bölümler anlatma, geriye kalanlar ise gösterme tekniğine örnek teşkil etmektedir.

(...) Şahin Giray, Balaban'ı hayranlıkla dinledi. Bir anda yüreği sevinçle doldu. Ve coşkuyla sordu:

Onun için açılmak istiyorum denizlere. Hayatımın kahramanı olmak istiyorum.

— Açılacaksın. Bunu biliyorum. Ancak, hayatının kahramanı olmak, cesaret gerektirir.

— İnsanın kendini savunurken cesareti olmasını söylemiştin.

Balaban gülümseyerek : “Söylemiştim evet.” dedi ve devam etti: “Ama cesaretin kalıcı bir karakter özelliğine dönüşmesi gerekir.”

— Nasıl?

Balaban bir süre daldı.

— Gel, yamaçlara doğru yürüyelim biraz.

Ağır ağır yürümeye başladılar. Alçak bir yamacın ucunda durdular. Aşağıda deniz bir çarşaf gibi durgun ve pırıl pırıldı(...) (Emir, 2019: 81).

Yukarıda verilen örnekte görüldüğü üzere anlatma bölümlerinde aracı kişinin varlığı net bir şekilde hissedilirken gösterme bölümlerinde ise okuyucuyu vaka ile doğrudan muhatap olur.

2.2.8.2. Tasvir

Tasvir; kişi, zaman, olay ve bilhassa mekân gibi roman unsurlarını okuyucunun zihninde belirgenleştirmeyi amaçlayan bir tekniktir. Aktaş ve Gündüz'ün “Bir nesnenin, yerin görünüşü, hareketleri, kişide uyandırdığı intibaları anlatmayı ve zihinde canlandırmayı amaçlayan bir anlatım tarzı” (Aktaş ve Gündüz, 2002: 94) olarak ifade ettikleri tasvir en basit tanımıyla kelimelerle resim çizme işidir. 18. Yüzyıl “Romantizmdeki bir diğer önemli ilke ise doğa ile bağlantılı olarak tasvir(...)” (Bölükmeşe ve Sönmez, 2021: 15-30) iken romantiklerden sonraki edebî akımlar döneminde tasvir gittikçe gözden düşer. Sabahat Emir; günümüz modern romanının üvey evlat olarak gördüğü tasvir tekniğine *Nehir* romanında fazlaca yer verir. Bu durumun birçok nedeni vardır. Romanın ismi olan *Nehir*, tabiatın güzel bir parçası olarak insanın zihninde kendiliğinden izlenim bırakan tasvir edilmeye uygun bir kavramdır. Fakat tasvir tekniğinin bu romanda fazla kullanılmasının daha önemli iki nedeni vardır. Birincisi, romanın önemli bir kısmının bir dağ köyünde geçmesi. İkinci ise romanın en önemli izleği olan devir sürecinin tasviri zorunlu kılmasıdır. Zira henüz romanın girişinde “devir” serüveni şu şekilde tasvir edilir.

Benim gibi ilahi lütufa uğramış, arınmış damlalarla birlikte bir pınar oluşturmuş; görkemli kayalar ve el değmemiş renkli çakıllar arasından süzülüp çiçeklerle bezenmiş yemyeşil bir vadiye doğru koşturuyoruz. Varoluşun görkemli atmosferinde ne kadar şen ve mutluyuz! Yüksekliklerden atlarken çığlıklarımız ve kahkahalarımız feleklerin nağmelerine karışıyor sanki (Emir, 2019: 7).

Öte taraftan tasvir veya betimleme sanatı, romanın en çok mekân unsuruyla ilişkilidir. Başkişi Damla, büyükannesinin vasiyeti üzerine yıllar sonra doğduğu topraklara (dağ köyüne) döner. Döndüğü yerin bir dağ köyü (Zirveköy) olması başkişinin tabiatla sıkı bir ilişki kurmasına neden olur. Haliyle yazarın tasvir tekniğini kullanması zorunlu bir hal alır. Bu bağlamda yazarın *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* romanları tasvir bakımından karşılaştırıldığında mekândan kaynaklı farklılıklar olduğu görülür. Zira *Sancılı Bir Gün* romanın mekânın dar bir apartman dairesinin içi olması roman boyunca tasvir tekniğinin az kullanılmasına neden olur. Yapılan birkaç tasvir de izlekten kaynaklı sübjektif tasvirlerdi. Ancak *Nehir* romanın mekânı; içinde nehirlerin aktığı geniş ve güzel bir dağ köyüdür. Doğal olarak bu romanda tasvir tekniği daha fazla kullanılmıştır. Ve mekâna bağlı olarak daha çok tabiat tasvirleri yapılmıştır.

Vadi köydeki işlerin bittiği gün, bahçenin ve evin yenilenmekten adeta soluk aldığını hisseden Damla, sevdikleri için bir şeyler yapmanın huzurunu duydu. Yapılan boyaların ve cilaların kokularının dağılması için kapıları, pencereleri açtı. Zehra Ebeyi evde bırakıp Mihriban'ı yanına alarak kabristana gitmek üzere yola çıktı. Bu defa bayır yolunu seçti. Eskiden Su ile birlikte şarkılar söyleyerek gittikleri; her iki tarafı çam ve çınar ağaçlarıyla kaplı; zemini öbek öbek kır çiçekleri ve otlarla karışık çimenlik olan cennet yolu dedikleri bir yoldu bu. Uzayan ağaçların dalları tepede birbirine yaklaşıp bitişerek yol üzerinde baştanbaşa bir kubbe oluşturmuştu (Emir, 2019: 345).

Nehir romanında yapılan tasvirler, başkişi Damla'nın başarılı bir virtüöz olmasından dolayı okuyucuda müzik etkisi bırakır. “Modern romancıların eserlerinde dikkati çeken tasvir örnekleri, resimden çok müzik etkisine sahiptir diyebiliriz. Göstermek, sahnelemek yerine sezdirmek: Modern romancıların başarmak istediği budur” (Tekin, 2020: 214).

Kabristan Damla'yı rahatlatacak şekilde iyi düzenlenmişti. Toprak, otlardan ayıklanmış, mezarlar belirlenmiş, aile mezarlığının mermeri parlatılmış, yazılar yeni baştan yazılmış, çitler yapılmış; her bir tarafa gülfıdanlar dikilmişti. Aşağıdan nehir sesinin geldiği kabristan, ağaçların sallanıp dallarının, yapraklarının ahenkli sesler çıkışıyla; adeta toplu zikir halinde olduğunu hatırlatan huzur verici bir yer olmuştu (Emir, 2019: 346)

Yukarıdaki kabristan tasvirinde resimden çok müzik vardır. Nehir sesi ve ağaçların sallanan dallarının etkisiyle yaprakların çıkardığı ahenkli sesler okuyucuda toplu bir zikir yapılmış hissi uyandırır. Bu da modern bir romancı olarak Sabahat Emir'in tasvir yönteminde ne kadar başarılı olduğunu gösterir.

2.2.8.3. Diyalog tekniği

Anlatı türlerinin neredeyse hepsinde kullanılan diyalog tekniği anlatıcılığı tasfiye ederek okuyucuyu olayların içine doğrudan çekmesi bakımından önemli bir tekniktir. Gündelik hayattaki konuşmanın romana uyarlanmış hali olan diyalog, Hakan Sazyek tarafından “kökeni milattan önce 4. yüzyıla kadar inen çok eski bir konuşma, iletişim ve öğretme tarzıdır” (Sazyek, 2020: 110) şeklinde tanımlanır.

Öte taraftan diyalog, çoğu zaman romandaki kişilerin iç dünyasının kapılarını aralamada ve roman karakterinin kişilik özelliklerinin okuyucu tarafından çözümlenmesinde önemli ipuçları verir. Nitekim sosyal hayatta da kişinin konuşması kişiliğini dışa yansıtır. İnsanlar, konuşurken gaf yapmamaya özen gösterebilirler bile satır aralarında kişilikleriyle ilgili illaki ipuçları verir. Mikhail Bakhtin’in de diyalogun romandaki önemi hakkındaki sözleri bu minvaldedir. “Dolayısıyla diyaloglar, kişilerin ‘karakterlerini’, ‘fikirlerini’ ve ‘tutkularını’ ifşa ederek romanda olağanüstü bir önem kazanan kritik pasajlardan biridir” (Aktaran Sazyek, 2020: 114). Diyalogun fonksiyonu ile ilgili Mehmet Tekin de benzer şeyler söyler. “Diyalogun basit ama temel işlevi, gizli olanı ‘aşikâr’ kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır” (Tekin, 2020: 266).

Sabahat Emir; *Nehir* romanında diyalog tekniğine çokça yer verir. Okuyucu, *Nehir* romanındaki karakterler hakkında bilmesi gereken birçok kişilik özelliğini bu diyaloglardan öğrenir. Aşağıda verilen uzun diyalog örneğinden; Şahin Giray’ın okumayı seven, hayal dünyası oldukça geniş bir insan olduğu; Mirza’nın ise okumayı sevmeyen buna karşın sadık ve sevgi dolu bir insan olduğu öğrenilir.

— Rahmetli Şahin’imin başucu kitaplarından biriydi bu. Goethe’ye hayrandı. Uzun uzun bir şeyler anlatırdı. Benim de bir kulağımdan girer diğerinden çıkardı. Anlayamazdım tabii diye karşılık verdi buruk bir gülümseyişle geçmiş günlere dalan Mirza. “Dedim ya, bu konuda nasipsizlerdenim ben. Hâsılı kaba saba bir insanım işte!”

Damla kitabı kapattı, uzanıp Mirza’nın elini tuttu:

— Böyle demeyin Mirza Amca. Allah size de ne meziyetler vermiş! Güç, kuvvet, sadakat... Büyükbabam size nasıl sevgi ve sadakatile bağlıydı bilmez misiniz? Ona hep koruyucu, sadık ve sevecen bir ağabey olmuştunuz! Anlata anlata bitiremezdi.

Mirza, hüznüyle içini çekti:

— Can dostlarıydık biz. Can dostları...

Kısa bir sessizlikten sonra Damla sordu:

— Büyükbabamın âşık olduğu bir kadın varmış. Su Kadın diye. Notlarında yazıyor. Kimdi bu kadın? Tanıyor musunuz?

Mirza gizemli bir gülümseyişle bir süre daldıktan sonra cevap verdi.

— Su Kadın!. Onun hayalindeki kadın. Şahin Giray onu hep gerçek sandı. Ve hiç unutmadı.

— Gerçek değil miydi yani?

— Değildi. Gemide hastalandığında doktorun onun ateşini düşürmek için verdiği ilaçların etkisiyle daldığı uykuda gördüğü ve aşk yaşadığı düş kadın... Şahinim bu düş kadından o kadar etkilenmişti ki hep gerçek sandı. Ömrü boyunca unutamadı (Emir, 2019: 324).

Okuyucu romanda verilen bu tarz diyaloglarla bir taraftan konuşanların karakter özelliklerini öğrenirken bir taraftan da onların eğitim düzeyleri ve kültürleri hakkında bilgiler edinir.

2.2.8.4. İç diyalog

İç diyalog tekniği, roman kahramanının içinde bulunduğu psikolojiye göre sanki karşısında bir varmış gibi kendi kendisiyle konuşmasıdır. Hakan Sazyek iç diyalog hakkında şunları söylemektedir.

İç diyalog, romanda bir psikolojik tahlil yolu olan ‘iç konuşma’nın bir türevidir. Bununla birlikte, yapı itibarıyla ondan oldukça farklı olan ‘iç diyalog’, alışılmış bir ikili konuşma pasajı görünümüne sahiptir. Konuşma cümlelerinin başına getirilen “—” işaretinin varlığı karakteristik bir diyalog sahnesinin ortamını verir. Ancak, anılan işaretle başlayan ve “ ” içine alınan konuşma cümlelerinin ardından anlatıcıya ait “dedi”, “diye karşılık verdi” gibi klasik diyaloga özgü tamamlayıcı ibareler ‘iç diyalog’da yoktur. Dolayısıyla iki teknik arasındaki yapısal farkı belirleyen temel ölçüt bu ibarelerdir. ‘İç diyalog’ tekniği, salt bir kişinin, kendi içinde oluşturduğu hayalî bir muhatap ya da yine kendi içinde figürleştirdiği psikolojik bir merkez ile gerçekleştirdiği içsel konuşmadan meydana gelir (Sazyek, 2020: 163).

İnsanlar, sosyal hayatta konuşurlarken başka insanlara karşı mahcup olmamak için gaf yapmamaya özen gösterir. Böyle olunca da birçok kişilik özellikleri ortaya çıkmaz. Ancak iç konuşmalarında biraz daha rahat davranırlar. Böyle olunca da diyalog yöntemiyle ortaya çıkmayan bazı kişilik özellikleri iç diyalog yöntemiyle ortaya çıkar. Bu önerme roman sanatına uyarlandığında şöyle bir sonuç ortaya çıkar. İç diyalogla deşifre olan kişilik özellikleri diyalogla verilen kişilik özelliklerine göre daha gerçekçidir. Zira iç diyalogla kurulan “Cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır” (Tekin, 2020: 271).

Daha çok psikolojik romanlarda kullanılan iç diyalog tekniği tam bir psikolojik roman olmamasına rağmen *Nehir* romanında da sık sık kullanılır. Aşağıya aktarılan parça bu tekniğin güzel bir örneği olarak gösterilebilir. Damla, o meşum kazanın etkisiyle bir daha görmek istemediği topraklara büyükannesinin vasiyetiyle geri döner. Ancak yol boyunca şehre geri dönmekle köye gitmek arasında ikircim yaşar.

“Yıllar önce o meşum kazadan sonra bir daha dönmek için ayrıldığın bu yerlerde işin ne?”

“Yol yakinken dönsem mi acaba?”

“Olmaz öyle şey! Büyükannenin vasiyetini tutacaksın! Söz verdin!”

“Ama gücüm yok!”

“İyi ya. Burada güçlü olmayı ve sabrı öğrenirsin.”

O kadar yalnızım ki! Burada hatıraların ağırlığı altında ezilebilirim.”

Fazla kalmazsın sen de. Büyükannenin vasiyetini yerine getirmek zorundasın. Kal dememişti ki sana! Hem vadideki evi hem de dağdaki evi satarsın, eline biraz para geçer. Şehirde pekâlâ daha rahat yaşayabilirsin! Veya sendeki istidadı önemseyen müzik hocanla birlikte Viyana’ya gider; müzik bilgilerini arttırır, mesleğinde ilerleme fırsatı bulursun. Kadıncağızın belki kastettiği buydu (Nehir, 2019: 206).

Damla, yukarıdaki iç konuşmayı yaparken kendisinden başka hiç kimsenin bu konuşmayı duymadığından emin olduğu için kendi ruh hali, mental tükenmişliği, hedefleri, hayalleri ve diğer birçok özelliği hakkında bilgiler verir. Böylece okuyucu bu iç diyalog sayesinde Damla hakkında birçok malumat sahibi olur.

2.2.8.5. İç monolog tekniği

Kişinin genellikle sevinç, acı, korku, şaşma gibi duygularını, hesap verme kaygısı taşımadan yansıttığı bir tekniktir. Berna Moran, iç monologu kahramanların “düşüncelerini ve duygularını dolaysız bir şekilde açığa vurdukları” (Moran,1994: 39) bir teknik olarak açıklar. Bu teknikte asıl önemli olan kahramanın düşünce ve duygularına aracısız bir şekilde ulaşmaktır. Mehmet Tekin ise iç monolog yöntemiyle kurulan cümlelerin yapısal özellikleri üzerinde durarak şunları söyler. “İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma vardır ve cümleler; düşüncelerin, duyguların doğal akışına uygun olarak serbest bir akışla şekillenir” (Tekin, 2020: 277).

İç monolog tekniğinde; iç diyalog tekniğinden farklı olarak kahraman, karşısında biri varmış ve onunla konuşuyormuş gibi değil de anlattıklarının dinleyicisinin yine kendisi olduğunu bilir. İç monolog, *Nehir* romanında az kullanılan bir yöntemdir. Damla, dedesi Şahin Giray’ın can dostu Mirza’nın çiftliğinin önüne ilk geldiğinde amansız bir korku ve heyecan yaşar. Geçmişin bütün ağırlığıyla Damla’nın üzerine çöreklenildiği o andaki ruhsal durumu, iç monolog yöntemiyle okura şu şekilde yansıtılır.

Demir kapıya tutundu. Kalbi hızlı hızlı çarparken başıboş kalan zihni harekete geçti:

“Burası!”

“Burası neresi?”

“Her şeyin başladığı yer mi?”

“Her şeyin bittiği yer mi?”

“Burası orası” Kafası bulanık Damla, titreyen elleriyle çantasından çıkardığı ilaç kutusundan bir hap alıp yuttu. Tam kapının çengelini kaldıracağı sırada kendinden geçti, eyere yığıldı (Emir, 2019: 248).

İç monolog tekniğinin genelde ruhsal yönden zayıf kişileri anlatmada kullanıldığı görülür. Nitekim Damla’nın ilaç kullanması onun ruhsal yönden zayıf olduğunu gösterir. Yazar, iç monolog tekniğini kullanarak Damla’nın içinde bulunduğu ruhsal durumu daha da belirginleştirir. Örnekte de görüldüğü üzere Damla’nın başboş kalan zihni; iç monolog yöntemiyle harekete geçip okuyucuyu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirir. Okuyucu bu yöntemle kahramanın iç dünyasında ve zihninde gerçek anlamda ne olduğunu çok net bir şekilde görür.

2.2.8.6. Geriye dönüş tekniği

Hatırlama melekesi, Allah’ın insanoğluna verdiği en büyük nimetlerden birisidir. İnsanoğlunun yaradılışında var olan bu özellik bir taraftan tecrübenin oluşmasında kilit rol oynarken diğer taraftan da bu tecrübenin sonraki zamanlara aktarılmasında önemli bir rol oynar. Roman sanatı açısından bakıldığında ise hatırlamak, geriye dönüş tekniğinin varoluş sebebidir. Romancı, geriye dönüş tekniğiyle okuyucuya kişinin geçmişte yaptıklarından haber vererek kahramanların içinde bulunduğu şimdiki zamana bir projektör gibi ışık tutar ve kişiyle ilgili bilinmezleri açıklığa kavuşturur. Hakan Sazyek, geriye dönüş tekniğiyle ilgili şunları söylemektedir.

‘Geriye dönüş’, anlatıcının kimliğine ve konumuna göre farklı yapılar kazanır. Figür olmayan anlatıcının aktarıcı olduğu durumda, anılan teknik, genellikle ya figürün kimliği/ kişiliği ya da bir olayın perde arkası ile ilgili olarak bilgilendirici/ aydınlatıcı bir işleve sahip kılınır (Sazyek, 2020: 140).

Mehmet Tekin de mevzubahis tekniğin benzer işlevlerine dikkat çeker. “Genel anlamda geriye dönüş tekniği hem romanın yapısının kuruluşunda hem olayların yüzeysel veya ayrıntılı olarak sunulmasında hem de kahramanların çizilip tanıtılmasında önemli rol oynayan yöntemdir” (Tekin, 2020: 253). Öte taraftan akronik zamanın geçerli olduğu romanlarda geriye dönüş tekniği bir romancı için vazgeçilmez bir tekniktir. Zira geriye dönüş tekniği kullanılmadan zaman kırılamaz ve geçmiş ile gelecek arasında anlamlı bir neden-sonuç ilişkisi kurulamaz.

Bu bağlamda *Nehir* romanında çerçeve vaka kullanıldığı için ikizlerin doğumu anlatılırken Şahin Giray’ın geçmişi anımsamasıyla, andan geçmişe dönüş süreci başlar. Bu arada Şahin Giray’ın hikâyesi başlar ancak hikâye bitmeden tekrar ana dönülür

içinde bulunulan zamanla ilgili birkaç cümle söylendikten sonra tekrar geçmişe gidilir ve bu durum Şahin Giray'ın hikâyesinin bitimine kadar devam eder. İç çerçeveyi oluşturan Damla'nın hikâyesi başladıktan sonra da zaman benzer bir formatla işlenir.

Nehir romanı yaklaşık yetmiş yıllık bir zaman dilimini kapsar. Haliyle bu kadar uzun bir zamanın işlendiği bir romanda geriye dönüş tekniği kullanılmadan olayların birbirine bağlanması mümkün değildir. Bu nedenle *Nehir* romanın büyük bir kısmı geriye dönüş tekniğinin üzerine kuruludur. Bilhassa Şahin Giray'ın geriye dönüş tekniği ile anlattığı bölüm, romanın önemli bir yekûnunu oluşturur. Aşağıda verilen örnekte Şahin Giray'ın, denizcilik yıllarında yaşadığı bir anısı, anlatıcının geriye bakışıyla şu şekilde anlatılır.

Yüreğinde başkaldıran ince bir hüznle geçmişe daldı.

Seferi tamamlayıp gemiden ayrılacağı gün, kaptanla vedalaşmak için kaptan köşküne çıktığında çok heyecanlıydı. Daha ağzını açmadan kaptan bir elini onun omuzuna koyup sevecen bir tavırla: “Tamam mı, devam mı evlat?” diye sordu. Ne diyeceğini bilmezliğin çaresizliği içinde çırpınırken kaptan “Hemen cevabını verme. Önce babanı gör. Kararı birlikte verin! ”deyip tokalaşmak için elini uzattığında Şahin Giray minnet duyguları içinde o güçlü eli öpüp başına koydu(...) (Emir, 2019: 154).

Damla, o meşum kazadan sonra geçmişle ilgili hiçbir şey anımsamamak için köyden şehre kaçar. Daha sonra büyükannesinin vasiyeti üzerine köyüne döndüğünde bastırma mekanizmasıyla geçmişte yaşadığı travmatik tecrübeleri ve acı veren halleri bilinçaltında tutmaya çalışır. Ancak büyükbabasının evinde tek başına kaldığı bir zamanda geçmişte kalan mutlu bir aile tablosunu anımsayarak o günleri adeta tekrar yaşar.

(...) Başını arkaya yaslayıp gözlerini kapadı mutlu günlerden bir sahne gözlerinin önüne geldi.

Dışarıda karın lapa lapa yağdığı bir akşam, bütün aile yemekten kalkmış, bol tarçınlı salepler içilirken büyükbabası kemanı, büyükannesi sazıyla bir saz semaisi çalarlarken Damla, Su ile birlikte ayı postunun üzerine yatmış, ellerini çenelerine dayayarak müziğin nağmeleri eşliğinde hayallere dalmışlardı. Babası elinde tefle müziğin ritmine uymaya gayret ediyor annesi yüzünde durgun bir gülümseyişle öğrencilerinin ödev kâğıtlarını okumaya çalışıyordu. Ve geçmiş, ilmik ilmik şimdi'ye bağlanıyordu. Âdeta kâinattan toplanan sesler notalar halinde yüreğine akıyordu. Sesler sesleri çağırıyor hafızası gözlerinin önüne yeni çocukluk sahnelerini getiriyordu (Emir, 2019: 264).

Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bölümlerde okuyucu romanın yapısı ve olayların sunulması hakkında bilgi sahibi olur. Yukarıdaki örnekte de birçok ayrıntının yanı sıra Şahin Giray'ın ailesinin müzikle haşır naşır bir aile olduğu ve Damla'nın annesinin bir öğretmen olduğu bilgileri öğrenilir.

2.2.8.7. Montaj tekniği

Sabahat Emir'in eserlerinde en çok kullandığı tekniklerden bir tanesi de montaj tekniğidir. Ülkü Eliuz, montajı, “Bir esere önceden yazılmış başka bir eserin yerleştirilmesi” (Eliuz, 2016: 145) Çetişli ise “sanatkârın başkasına ait (anonim veya ferdi) bir sözü (ibare, mısra, beyit, cümle, paragraf), -çeşitli sebeplerle- olduğu gibi eserine aktarmasıdır” (Çetişli 2004:112-113) şeklinde tanımlar.

Roman, karakteristik özellikleri nedeniyle edebiyatın diğer türlerine oranla başka sanat ve kültür alanlarından yararlanmaya daha uygun bir türdür. Söz gelimi tarihsel bir olay veya örfi-geleneksel bir kuralın şiire konu edilmesi şiirin ahengini bozarken aynı konuların romanda işlenmesi romanın lehine bir etki yapar. Mehmet Tekin bu gerçeği şöyle ifade eder. “Romanın söz konusu yeteneğini bilen romancılar; tarih, felsefe, psikoloji, şiir, ahlâk... gibi sanat ve kültür alanlarına ait metinlerden yararlanma cihetine giderler. Bunu gerçekleştirmek için de montaj tekniğinden yararlanırlar (Tekin, 2020: 254).

Sabahat Emir, ilk kitabı olan *Sancılı Bir Gün* romanında fazlaca kullandığı montaj tekniğini *Nehir* romanında da çokça kullanır. Yapılan montajların her iki romanda da izlemekle uyumlu kullanılması Sabahat Emir'in bu tekniği ne kadar başarılı kullandığını gösterir. *Nehir* romanın norm karakteri Şahin Giray'ın hayalî sevgilisi Su Kadın'ın Muhammed İkbal'den okuduğu dörtlülle yapılan montajda bir taraftan bir kuş türü olan şahinin özelliklerinden bahsedilirken diğer taraftan Şahin ismine de gönderme yapılır ve böylece şahin kelimesiyle bir tür tevriye¹¹ sanatı yapılır.

Bir taraf doğu, bir taraf batı; yönler dünyasıdır bu
Benim vatanım uçsuz bucaksız masmavi gökyüzüdür
Zira ben kuşların imparatorluğunun dervişiyim
Ben şahinim, yuva yapıp bağlanmak âdetim değildir (Emir, 2019: 185).

Sabahat Emir'in romanlarında iktibas¹² yaptığı önemli düşünürler arasında Mevlana en başta gelir. Daha sonra Muhammed İkbal, Osho ve Goethe gibi yazarlar

¹¹ Tévriye: “şiir ve düz yazıda yakın ve uzak iki anlamı bulunan bir lafzın zihne hemen gelen yakın anlamını

değil uzak anlamını kastetmektir” (Saraç, 2010: 207-208)

¹² İktibas: Şiir yahut düz yazı metinde bir âyet-i kerîmenin veya hadîs-i şerîfin tamamının veya bazı kelimelerinin alıntılanmasıdır. ” (Saraç, 2010: 274)

gelir. Damla, dedesi Şahin Giray'ın kütüphanesindeki kitapları okuyarak kişisel tekâmülünü tamamlamaya çalışır. Okuduğu o kitaplardan bir tanesi de Goethe'nin ismi verilmeyen bir kitabıdır. O kitaptan izlerle uyumlu olarak *Muhammed Kasidesi*'nin montajı yapılır.

Genç kadın yalnız kalır kalmaz kütüphane rafından Goethe kitabını çıkardı. Alelacele karıştırıp “Muhammed Kasidesi” şiirinin bulunduğu sayfayı açtı. Heyecan içinde okumaya başladı.

Kayalıklardan fışkıran
Şu neşe pınarına bakın!
Bir yıldız çakışı sanki
Bulutlar üzerinde.
Yüce ruhlar beslemiş gençliğini
Derununda koruluktaki kayalıkların.
Taptaze gençliğiyle,
Sıyrılıp bulutlardan
Raks eder gibi iner mermer kayalara
Haykırır sevincini yine
Sinesinden asumana.(...) (Emir, 2019: 415-416).

Romanın daha başında şiir meleğinin seçilmiş su damlası olan Altın Damla'ya izlerle ilintili olarak Cenap Şahabettin'in *Elhan-ı Şita*'sından okuduğu mısralar montaj tekniğine güzel bir örnek teşkil eder.

Gülümseyerek “Merhaba güzel kristal! Ben şiir meleğiyim.” dedi ve devam etti.
“Beni öylesine yürekten çağırdın ki apar topar geldim. Mademki çıktığınız serüvenden ve karlı kış manzarasından hoşlandın sana romantik insanların dinlediklerinde pek hoşlandıkları ‘Elhan-ı Şita’; yani ‘Kış Musikisi’ isimli şiirden birkaç mısra okuyacağım. Dinle!”

Bir beyaz lerze
Bir dumanlı uçuş
Eşini gaip eyleyen bir kuş gibi kar
Geçen eyyam-ı nevbaharı arar (Emir, 2019: 15).

Sabahat Emir'in *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* romanlarında montaj tekniğine sık sık yer vermesi yazarın genel kültürünün derin oluşuyla ilgilidir. Zira yazarın bir eserde montaja yer verilebilmesi için tarih, psikoloji, şiir, müzik vb. bilim ve sanat dallarıyla ilgili genel kültürünün zengin olması gerekir.

2.2.8.8. Leitmotiv tekniği

Romanlarda sıklıkla kullanılan anlatım tekniklerinden bir tanesi de leitmotiv yöntemidir. Redhouse, *Oxford* sözlüğünde leitmotiv teriminin tanımı şöyle yapılmaktadır. “Ana motif, kılavuz motif, bir müzik ya da opera parçasında tüm eser boyunca tekrarlanan bir düşünce, bir duygu, bir durum ya da bir kişi hatırlatmaya yarayan ayırt edici nitelikte motif, tema” (Aktaran Tekin, 2020: 262). Tanımdan da anlaşılacağı üzere leitmotiv tekniği aslında müzik sanatından alınan bir tekniktir. Bazen tekrarlanan kelime veya söz gruplarıyla bazen bir roman karakterinin kronikleşen davranışlarıyla yapılan bu teknik, yerinde kullanıldığında okuyucunun zihninde unutulmaz bir etki bırakır.

İsmail Çetişli, leitmotiv tekniğinin romandaki fonksiyonu hakkında şunları söyler: “Yazar ve şairler, leitmotiv tekniği ile öncelikle muhtevada sürekliliği sağlama amacı güderler. Eğer leitmotiv, kahramana ait bir söz veya bir tavır olarak gerçekleşiyorsa bu, o söz veya tavrın kahramanın çok belirgin bir yönünü karakterize ettiğinin işaretidir” (Çetişli, 2004: 111-112). Romanlarındaki kelime hazinesinin zenginliğiyle dikkat çeken Sabahat Emir’in *Nehir* romanında bazı kelime, ikileme ve deyimleri -tabiri caizse- kayırarak daha fazla kullandığı görülmektedir. Bu kelimelerden bir tane olan ve romanda birçok kere kullanılan “yelpeledi” kelimesiyle kahramanların samimi tavırları karakterize edilmek istenir.

(...)Ama kaptan babacan bir gülümseyişle izin vermedi, onun sırtını *yelpeledi* (Emir, 2019: 108).

Kendisine ayrılan masaya Şahin Giray’la birlikte oturduğunda alkış ve ısıklık sesleri hala devam ediyordu. Delikanlı omzunu *yelpeleyen* kaptana ‘Sizi çok seviyorlar kaptanım!’ dedi hayranlıkla (Emir, 2019: 126).

Kaptan memnun, gülümsedi. Koca, güçlü eliyle delikanlının sırtını *yelpeledi* (Emir, 2019: 142).

Mirza babacan bir tavırla güldü. Şahin Giray’ın sırtını *yelpeledi* (Emir, 2019: 202).

Sabahat Emir’in kendi oluşturduğu bir tür deyim olan *sersem sepelek* söz öbeğiyle ise karakterlerin fiziksel ve mental yorgunluğu dile getirilir.

Şahin Giray hem can sıkıntısı hem sırt ağrısı içinde *sersem sepelek* dolandı (Emir, 2019: 125).

Çok canlı olarak gördüğü bu rüyalar onu çok etkilemiş bütün gün ortalıkta *sersem sepelek* dolanmış durmuştu (Emir, 2019: 267).

Nehir romanında anlamca birbiriyle ilgili ve izlekle de sıkı bir ilişkisi olan “su, damla, nehir ve okyanus” kelimeleri bir tür tenasüp¹³ özelliği göstererek yüzlerce defa kullanılır.

Su’nun ‘*Biz, nehirle birlikte üç kardeşiz.*’ sözü içinde yankılanırken kalkıp Su’nun resminin üzerine şahlanan bir özelemlerle kapandı (Emir, 2019: 201).

Su’nun ‘*Biz, nehirle üç kardeşiz*’ deyişini hatırladı (Emir, 2019: 334).

Leitmotiv tekniğinin başka bir fonksiyonu da kahramanların özellikleri hakkında okuyucuya ipucu vermesidir. Mehmet Tekin bu konuda şunları söylemektedir: “Leitmotiv tekniğinde; a) telaffuz farklılığı b) jest ve mimikler c) yaradılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır. Bunlar, kahramanları anlatmak, çizmek için önemli ipuçlarıdır (Tekin, 2020: 263). Romanın iki sevecen norm karakteri Zehra Ebe ile Gülsüm’ün şiveye dayalı telaffuz farklılıkları leitmotiv tekniğine malzeme teşkil etmekte ve bu kahramanların özellikleri hakkında bize ipuçları vermektedir.

Zehra Ebe’nin Damla’ya seslenirken kullandığı: “yavruum” kelimesi.

— *Yavruum*, gezmeye mi geldin buralara? (Emir, 2019: 207).

— Neler geçirdiniz *yavruum*.. Ah neler! (Emir, 2019: 208).

— *Yavruum*, aha şu gördüğün gibi köküm ben. Bu toprağa tutunmuşum ömür boyu (Emir, 2019: 210).

— *Ah yavruum*... Sen de şaşırmışsın ne edeceğini (Emir, 2019: 223).

— *Yavruum*... Nereye? (Emir, 2019: 225).

Şiveye dayalı ikinci bir leitmotiv örneği de Gülsüm’ün Damla’ya seslenirken kullandığı: “Abacım” kelimesidir.

Gelen Gülsüm’dü. ‘*Abacım!*’ Damla rahat bir nefes aldı (Emir, 2019: 266).

— *Abacım*, akşam yemeğe geleceksin değil mi? (Emir, 2019: 268).

— *Abacım*, hatırlıyorum; buraya daha çok hafta sonlarında gelirdiniz (Emir, 2019: 276).

— *Abacım*, sağ ol! Ama ben de uykumu aldım (Emir, 2019: 280).

Sabahat Emir’in romanda dikkat ve özenle kullandığı bu tekrarlar romana ayrı bir güzellik katarken karakterlerin de okuyucunun zihninde yer etmesini sağlar.

¹³ Tenasüp, anlam bakımından -tezadın haricinde- bir ilişki bulunan iki veya ikiden fazla kelimeyi bir ibarede toplama sanatıdır (Saraç, 2010: 160).

Okuyucu yıllar sonra Zehra Ebe'yi *Yavruum...* Gülsüm'ü ise *Abacım* kelimesiyle hatırlar.

2.2.8.9. Özetleme Tekniği

Bir insanın iki saat içerisinde yaşadığı olayları veya hayal ettiği şeyleri ayrıntılı bir şekilde yazması bile yüzlerce sayfayı bulabilir. Hal böyle iken insan ömrünün tamamını hatta bazen bir ailenin birkaç nesil ferdinin yaşamını anlatmayı hedefleyen romanın olup biten her şeyi ayrıntısıyla anlatabilmesi imkânsızdır. Hakan Sazyek, özetleme tekniği ile ilgili olarak şunları söyler. “Hemen her roman, figürlerinin hayatından sadece bir kesiti işler. Romanın ilk sayfasından başlayan yaşantı dizisinin bir de anlatılmayan öncesi vardır. Elbette -özellikle ilahi anlatıcılı- bir kurmaca yapı, ‘bütüncül geriye dönüş’ler aracılığıyla bu ‘önce’ye kesit kesit sarkıtır içeriği (Sazyek, 2020: 263). Bu noktada romancının başvurduğu en önemli teknik şüphesiz özetleme tekniğidir.

Mehmet Tekin ise özetleme tekniğiyle yazarların gereksiz ayrıntıları atladığını ve eserlerine derli toplu bir görünüm kazandırdığını söyler.

Özetleme tekniği, adı üzerinde verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın ‘özet’ halinde sunulmasıdır. Klâsik anlatım tarzında romancı, bir olayı veya bir kişiyi tanıtmak için, o olay ve kişi hakkında geniş açıklamalar yapmak zorundaydı. O, bu görevi yerine getirirken, bazı noktaları, kısaca açıklayarak, bazılarını açıklamadan -fakat hissettirerek- geçer, bazen de özetleyerek aktarır. Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur... (Tekin, 2020: 241).

Nehir romanında olay örgüsü ve izlek itibarıyla birbirleriyle ilintili olan iki neslin (dede, torun) yaşamı anlatılır. Haliyle romanda çok uzun bir zaman anlatıldığı için özetleme tekniğinin kullanılması kaçınılmaz olur. Sabahat Emir, bilhassa geriye dönüş tekniklerini uyguladığı bölümlerde özetleme tekniğini de kullanarak hem metni rahatlatır hem de savruk bir anlatımın oluşmasına engel olur. Başkişi Damla'nın köyüne döndükten sonraki yaşantısı anlatılırken özetleme tekniği kullanılır.

Damla her ne kadar eseri üzerinde çalışsa da elinden geldiği kadar Mirza Amcaya destek olmaktan geri kalmamıştı. Kısa zamanda çok önemli gelişmeler olmuştu. Çiftlik her ne kadar hedeflendiği kadar değilse de yüksek kapasitede çalışan, üreten, civar köylere hatta kasabaya süt, yağ, peynir servisi yapmaya başlayan bir kurum olmuştu. Bu durum haliyle köydeki genel hayatı da etkilemişti. Yakın köylerin işe, aşı muhtaç; çoğunluğu göçmen yoksul insanları da arka mahallelerdeki terk edilmiş, harap gecekondu birer ikişer doldurmaya başlamıştı (Emir, 2019: 388-389).

Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlam* kitabının *Franz Kafka mı, Thomas Mann mi?* bölümünde perspektifin öneminden bahsederken; “sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır.” (Lukacs, 1975: 61) der. Dolayısıyla özet önemli olan ile olmayanı ayıklama tekniğidir; denilebilir. Mirza’nın torunu kart karakter Rüzgâr, gezgin olma hevesiyle dünyayı dolaşmaya başlar. Yıllarca süren bu maceranın bir kısmı romanda bir paragrafla şu şekilde özetlenir.

Fas’ta bir kadınla evlenmiş. Kızın ailesi evlenmelerine izin vermeyince onu kaçırmış. Erkek kardeşleri de peşlerine düşmüş. Kaçtıkları her yerde izlerini bulmuşlar. Bir de dünya güzeli bir oğlu olmuş. En sonunda kadını yakalayıp vurmuşlar sırada Rüzgâr oğluyla birlikte yakınlarındaki ormanda avdaymış. Komşusu koşup haber vermiş. Karışının acısının üstüne oğlunu kaybetmekten korkan Rüzgâr onunla birlikte yollara düşmüş. Ta ki buraya gelene kadar hiçbir yerde konaklamamış... Halini görsen acırdın (Emir, 2019: 457).

Yıllarca süren bu maceranın özetleme tekniğiyle dile getirilmesi hem okuyucuyu yormaz hem de romanı bir sürü söz kalabalığından kurtarır. Sabahat Emir’in incelenen iki romanında da anlatım tekniklerini yerinde ve çok fonksiyonel kullandığı görülür. Bu durum Sabahat Emir’in hatırı sayılır özgün bir üslup sahibi olmasını sağlayan etkenlerden biridir.

2.2.9. İzleksen kurgu

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

	Ülkü Değerler	Karsı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Damla Şahin Giray Bal Sultan Zehra Ebe Gülsüm Balaban Tayyar Kaptan Mirza	Rüzgâr
Kavramlar Düzeyinde	Devir Ölüm Kazâ ve kader Senfoni Rüya Not Defteri Piyano Gezgincilik Cesaret	Depresyon Umutsuzluk İsyan Nefis Kaçış Dünyevi Arzular
Simgeler Düzeyinde	Zirveköy Su Deniz Nehir Damla Gemi Hatıra Defteri Mesnevi	Şehir Ateş Otomobil Kazası Antidepresan İlaçlar

Nurullah Çetin, izleğin okuyucuya verilen bir ileti olduğundan yola çıkarak izlekle ilgili şunları söyler.

İzlek, romancının romanında sergilediği kurgusal dünya iletişimi yoluyla gerçek dünyanın insanı olan okuyucuya sunduğu bir iletidir. Bir anlamda izlek, muhayyel, tasarlanmış bir dünyadan süzülüp ya da sağılıp gerçek dünyaya, yaşanan reel hayata geçip orada bir işlev üstlenerek anlam ifade etmeye başlar. Çünkü temelde bu ileti, romancının fizik dünya ve okuyucu için öngördüğü doğru ve demek istediği şeydir. İzlekte ‘siz de böyle yapın’ ya da ‘söyle olmalıdır, böyle olmalıdır.’ gibi bir dilek-istek, emir ve temenni ifadesinin yanında bir değerlendirme, yargılaşma ve yorumlama hükmü vardır. İleti ifade eden hüküm, tek boyutlu olmayabilir. Okuyucu için bu hüküm, olumlu da olabilir olumsuz da (Çetin, 2019: 124).

Çetin’in yukarıda ifade ettiği gibi izlek; kurgu mahsulü olan insanın yaşantısı yoluyla gerçek insana verilen bir mesajdır. Başka bir deyişle romancıların kendi yargılaşma ve değerlendirmeleri sonucu tema ile ilgili okuyucuya söylemek istedikleri şeydir. Bu bağlamda bakıldığında Sabahat Emir’in *Nehir* romanında “devir (tekâmül), yalnızlık ve ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet” izleklerini işlediği görülür.

2.2.9.1. Devir

Sabahat Emir, annesinden çok sevdiği ablası Kadriye’yi 11 Eylül 2007 tarihinde kaybettikten sonra bir iç seyahat yaşamaya başlar.

Kader bazen bizim istediğimiz ve irademiz dışında hükmünü icra eder.

2007 yılının Eylül’ünde tasarladığımız projelerin aksine Kadriye, sessiz gemiye binip tek başına meçhul bir yolculuğa çıktı.

Bu benim de içime seyahatimin gerçek başlangıcıydı (Emir, 2008: 25).

Sabahat Emir’in tabiri ve karşılaştırmasıyla Amerika’daki ikiz kulelere yapılan terörist saldırısı nasıl ki Amerika için kara bir gün ise Kadriye’nin ölümü de Sabahat Emir için öyle bir gündür. Kadriye’nin ölümünden sonra Sabahat Emir, büyük bir travma geçirir. Çünkü Kadriye, Sabahat Emir için sadece bir abla değil aynı zamanda bir dosttu. “Ben gerçek dostluğu Kadriye’de yaşamıştım. Aristo, dostluğu ‘iki ayrı bedende yaşayan bir ruh’ olarak tarif eder. İşte Kadriye ile ben öyleydik” (Emir, 2008: 208).

Sabahat Emir, bu acıya dayanmak için bir süre ilaç alır. Fakat sonra Kadriye’nin arkasında kalışının bir sebebi olduğunun farkına varır. Bu sebep veya görev, Sabahat Emir’in bildiğini düşündüğü şeyleri özüne geçirmek ve gerçeğe uyanmaktır. O günden sonra içini tamir ve ıslah etmeye, bir de yazı yazmaya başlar. Kadriye’nin ölümü, Sabahat Emir’in hayat rotasını değiştirir ve yönünü öte-âleme yöneltir. “Beklenmedik zamanda ayrılık şokunu yaşamasaydım manevi haz ve keşiflerle dolu bu çetin ve sırlı yolculuğa belki çıkmayacaktım” (Emir, 2010: 20).

Kadriye’nin ölümünden sonra çok sevdiği ablası için *Sevginin Adı Kadriye* (2008) ve *Kadriye’ye Mektuplar* (2010) adında iki kitap yazar. Zira ölümün soğuk yüzü Sabahat Emir’i ölüm ve sonrası için düşünmeye yöneltir.

Kadriyeceğim, dünyevi ayrılığımızdan sonra ölüm üzerinde çok düşündüm, çok araştırma yaptım, biliyorsun. Garaudy’de her düşünür gibi ölüm üzerinde düşünmüş. Onun tefekkür ışıkları, benim yoluma da yansıyor ve bilincimin yükselmesine önemli katkıda bulunuyor (Emir, 2010: 46).

Emir, bu süreçte ölüm üzerine düşünmüş olan başta Mevlana olmak üzere, İbrahim Hakkı Hazretleri ve Garaudy gibi bazı düşünürlerin ölüm hakkındaki yazılarını okumaya başlar. Yanı sıra ölüm temasını işleyen *Kur’an-ı Kerim*, *Mesnevi*, *Fihri Mafih*, *Marifet*, *Ölümden Sonra Neler Oluyor?*, *Büyümenin Sonu Ölüm*, *Ölüm Ötesi*, *Ruhların Yolculuğu*, *Tekâmül*, *Düşüncenin Gücü* adlarında bir çok kitap okur. Böylece yaşadığı

müddetçe Emir'in hayatını kolaylaştıran ablası Kadriye'nin ölümü de onun hayatını aydınlatmaya devam eder.

Yaşadığı sürece hayatımı kolaylaştıran ve yolumu aydınlatan can dostu ablacığım, ölümü kabullenmek, onu munis kılmak ve onun ardından ölüm gerçeğine hazırlanmak konusunda beni aydınlanmaya itiyordu sanki... (Emir, 2008: 35).

Sabahat Emir'in sırasıyla önce annesini, sonra babasını, sonra Ali ağabeyini sonra Mürüvvet ablasını ve en sonunda Kadriye ablasını kaybetmesi ölüm düşüncesinin zihnine kazınmasına neden olur. Bu düşünce; ölüm, teslimiyet, kazâ ve kader vb. izlekleri anlatabileceği *Nehir* romanını yazmasına vesile olur. Nurullah Çetin, romanların izlek bakımından yazılış sürecini ikiye ayırarak tasnif eder. "İzlek, bazı romancıların kafasında roman yazılmadan önce şekillenmiş ve netleşmişken bir kısım yazarlar, ön bir düşünceyle yola çıkmazlar" (Çetin, 2019: 124). Emir'in ölüm ile ilgili tecrübesi ile *Nehir* romanındaki tema arasındaki ilişkiden yola çıkılarak *Nehir* romanın Çetin'in yaptığı tasnifin ilk gurubuna girdiği söylenebilir. Bir başka deyişle Sabahat Emir'in *Nehir* romanına başlamadan önce zihninde romanın izleğini netleştirdiği söylenebilir. Sabahat Emir'in kendi hayatından romanda bir takım izler görülmesi bu tezi güçlendiren bir delildir. Ayrıca, yazarın yakınlarının ölümünün etkisiyle yaptığı araştırmalar sonucu edindiği bilgileri paylaşacağı bir kitap yazmak istemesi son derece makuldür. "İzleğin belli bir biçim almasında en büyük etki romancının dünya görüşü ve inancıdır. Kademe kademe bunu şahsiyeti, yaratılışı, eğitim ve kültür düzeyi, sosyo-ekonomik konumu vb. unsurlar izler" Çetin, 2019: 124). Böylece Emir kendi yaşantısında iz bırakan ve onu ruhsal ve fiziksel bakımdan etkileyen "Ezel ve ebed, o ilk gençlikte derinliğini anlayamadığım kavramlar olmakla birlikte ruhumun bir köşesinde sonraları beni hep meşgul edecek bir düğüm olarak kaldı" (Emir, 2008: 115) dediği konuları *Nehir* romanında temel izlek olarak konumlandırır. Emir'in kendi yaşantısından yola çıkarak işlediği devir (tekâmül) izleği, romanda dede (Şahin Giray) ile torunun (Damla) birbirine benzeyen yaşantı ve tecrübeleriyle okuyucuya aktarılır.

Bu bağlamda *Nehir* romanında ailesini meşum bir kazada kaybettikten sonra derin bir travma yaşayan Damla'nın bütün zorluklara rağmen acılarla yüzleşmesi, okuduğu kitaplar ve yaşadığı deneyimler sonucu aşama aşama tekâmülünü gerçekleştirmesini anlatan "devir" mefhumu, romanın temel izleği konumundadır. "Devir" terimi gündelik hayatta pek kullanılmayan bir kavram olduğu için öncelikle onun hakkında genel bir bilgi verilecektir.

Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğünde* “devir” terimini “Bir’den gelen sudur, zuhur çok’un tekrar ona dönüşü ve manevî âlemden maddi âleme gelen ruhların ilk ve aslî vatanlarına geri gitmelerini açıklayan tasavvufî bir görüş” (Uludağ, 2001: 105-106) şeklinde tanımlar.

Pakize Aytaç ise devir nazariyesini “insan ruhunun değişik aşamalardan geçerek Tanrı’ya yükseldiğini, her basamakta ayrı bir varlık katının bulunduğunu, insan yaşarken hangi manevî aşamaya kadar yükselmişse, ölünce ruhunun o aşamada kalacağını savunan görüş” (Aytaç, 2011: 4) şeklinde tanımlar.

“Biz Allah’a aitiz, yine O’na döneceğiz” (Bakara 2/156) mealindeki ayetin ışığı altında “devir”, insan ve kâinatın Allah’tan gelip tekrar Allah’a döneceği inancını anlatan tasavvufî bir kavramdır. Bu tasavvufî kurama göre kâinat ve insan, sürekli hareket halindedir ve insan sırasıyla şu aşamaları geçirir. Önce cansız bir biçimde dünyaya gelen varlık, sırasıyla; madde, maden, bitki, hayvan, insan ve kâmil insan seviyesine kadar çıkar. İnsan-ı kâmil sınıfına dâhil olan kişi de mükâfat olarak Hakk’a ulaşır. Tek bir kaynaktan çıkan kesretin (çokluğun) tekrar aynı menşee dönüşünü anlatan bu süreç “devir” olarak adlandırılır. İnsanın bu süreç içerisinde yaptıklarını açıklayan görüşe de “devir nazariyesi” adı verilir. Kişinin başladığı yere dönmesini sağladığı için bu yolculuğun üzerinde inşa edildiği simge, daireye benzetilir.

Süleyman Uludağ, *İslam Ansiklopedisinde*; Muhyiddin İbnü’l-Arabî, Sadreddin Konevî, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Nâsır-ı Hüsrev, Feyzî-i Hindî ve Yûnus Emre başta olmak üzere pek çok mutasavvıf tarafından benimsenen ve güçlü bir şekilde ifade edilen “devir nazariyesini” Kur’ân ve hadîs verileri ışığında; şu şekilde açıklamaktadır.

Varlığı ve nesneleri sudûr ve tecellî esasına göre açıklayan mutasavvıflara göre mutlak varlıktan tecellî suretiyle ayrılan bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflîsi olan madde mertebesine kadar iner. Sonra yükselmeye başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçtikten sonra geldiği noktaya ulaşır. Mutlak varlıktan ayrıldıktan sonra inişe geçen ve alçalan bir nesne (umumi feyiz, vücûd-ı sârî, mevcud, ilâhî nur) sırayla küllî akıl, dokuz akıl, dokuz nefis, dokuz felek, dört tabiat ve dört unsur seviyesine kadar düştükten sonra yükselişe geçerek yine sırayla madde, maden, bitki, hayvan, insan ve kâmil insan seviyesine kadar çıkar. Devir adı verilen bu yolculukta bütün merhalelerin oluşturduğu seyir çizgisi bir daire şeklinde düşünülür. İnişte katedilen yarım daireye “kavs-i nüzûl” ve “mebde”, çıkışta katedilen diğer yarım daireye de “kavs-i urûc”, “kavs-ı suûd”, “rücû” ve “meâd” gibi isimler verilir. Vücûd-ı mutlakten ayrılan kâmil bir varlık ya hiçbir engelle karşılaşmaz veya karşılaştığı engelleri çabuk aşar, devrini ve seyrini süratle tamamlayarak Hakk’a vâsıl olur. Fakat kâmil olmayan varlıklar çeşitli engellerle karşılaştıklarından iniş ve çıkıştaki seyirlerini çok yavaş gerçekleştirir, birçoğu yolda kalır (Uludağ, 1994: 231-232).

Yukarıda verilen bilgilerden hareketle *Nehir* romanında ikisi insan, birisi de madde olmak üzere üç varlığın “devir” yaptığı görülür. Bunlar, romanın başkışısı Damla, Damla’nın dedesi Şahin Giray ve bir su damlası olan Altın Damla’dır. Damla’nın “cenin” haldeki devri de ayrıca anlatıldığından bu sayı dörde çıkar.

Öte taraftan *Nehir* romanında “devir” izleği şu şekilde anlatılır. *Nehir* romanı bir su damlası olan Altın Damla’nın devriyle başlar. *Nehir* romanının ikinci kelimesi devirdir. Yani; neredeyse roman “devir” kelimesiyle başlar.

Biz, devrini tamamlamış su damlaları, okyanus yüzeyine sere serpe yayılmış; doğan güneşin ve birliğe ulaşmanın rehabeti ve yorgunluğu içinde tatlı hayallere dalmıştık. Gökyüzü her türlü buluttan arınmış ayna gibi pırıl pırıl parlıyordu aynada, kendine güvenen, parlak bir su damlası olarak kendi serüvenimi seyrettim (Emir, 2019: 7).

Sabahat Emir’in romana damlaların devir serüveniyle başlamasının iki sebebi olabilir. Birincisi, romanın sonunda söylemesi gereken cümleyi başta söyleyerek okuyucunun dikkatini “devir” kavramı üzerine çekmek; ikincisi ise insan dışındaki varlıkların da devir yaptığını anlatmak suretiyle devrin sadece insana özgü bir mefhum olmadığını, bütün kâinatın hareket halinde olduğunu anlatmaktır.

Romanın birinci bölümünde parlak bir su damlası olan Altın Damla, devri başarıyla tamamladığı için Bilge Su tarafından kendisine, ebedi olarak okyanusa ulaşmayı hak etmek anlamına gelen “altın” sıfatı verilir. Fakat Altın Damla’nın çıktığı başka bir devir sürecinde kendine özgü bir çekiciliği olan Nefis adlı damla, bir kaya oyuğuna saklanır ve Altın Damla’yı aldatmak için onu gözetler. Altın Damla sevinç çığlığı atarak devire başlayacağı sırada Nefis, Altın Damla’ya şuradaki kayaya bak! Ailen, annen, baban ve kardeşin ölmüşler, birer tuz lekesine dönmüşler, diye bağırır; Altın Damla, Nefis’e aldanıp işaret ettiği yere bakınca gücünü kaybeder, alçalmaya başlar ve sayısız tuz lekelerinin bulunduğu bir kayanın üstüne düşer (Emir, 2019: 49).

Altın Damla, tuzağa düştüğünü fark ettikten sonra okyanusa erişme hayalinin bittiğini düşünerek tuzlu kayanın bir köşesinde ağlamaya başlar. Sığındığı kayanın da ona yol göstermesi üzerine Altın Damla, yüce Rabb’ine dua eder ve Nefis’in tuzağına düştüğü için Rabb’inden af diler. Gördüğü bir rüyada, melek ona kurtuluşa ermek ve okyanusa erişmek istiyorsan arzularını bırak, der. Rüyanın etkisi ve yol göstericiliğiyle Altın Damla kendini teslimiyet ruhu içinde köpük köpük akan sulara bırakır. Sular durulunca melek Altın Damla’ya görünür ve ona dualarının kabul olunduğunu ancak çetin bir mücadele geçireceğini söyleyerek gözden kaybolur.

Sabahat Emir, Altın Damla'nın devir sürecinde yaşadığı sıkıntıları anlatarak okuyucuya şu mesajı verir. Kişinin kişisel devirini (tekâmül) tamamlayabilmesinin bazı şartları vardır, kişi ancak bu şartları yerine getirirse tekâmül eder. Altın Damla'nın serüvenine bakılarak tespit edilen şartlar şunlardır. Bütün insanlar, yaşamları boyunca birtakım sıkıntılar çeker. Önemli olan karşılaşılan problemlerle, badirelerle, sıkıntılarla mücadele etmektir. Hayatta mücadele etmeden, sabırlı olmadan kişinin olgunlaşması mümkün değildir. Nefis, insanın düşmanıdır. Kemale ermenin bir başka şartı da arzuları terk etmek ve nefse uymamaktır. Devir (tekâmül) sürecinde; nefsin ve onun arzularına teslim olmamak gerekir. Hülâsa, kişinin değersiz olan tensel şeylerden lezzet almaması ve beşerî istekleri terk etmesi onu kâmil insan sınıfına dâhil eder. Son şart ise diğer şartlar yerine getirildikten sonra Allah'a tevekkül ederek ona dua etmek ve ondan yardım istemektir.

İkinci bölüm olan ikizlerin doğuşu kısmında ise “devir” sürecindeki insanın anne karnındaki “cenin” hali anlatılmaktadır. Romanın başkişisi Damla, romanın ikinci bölümünde bir cenin olarak kendini derin bir sessizlik içinde sıcaklık saydam ve güven verici bir ortam olan anne karnında fark eder. Dışa karşı duyarlılığı arttıkça annesinin karnında tek başına olmadığını fark eder. Daha sonra görevli ilahi varlık olan melek, Damla'ya görünerek onun sorularına cevap vermeye başlar. Damla'nın ben neyim? Sorusuna; melek, en üstün varlık olan insan olduğunu ona söyler. Ve Damla, vücuduna yapışık olarak duran şeyin de onun ikiz kardeşi olduğunu öğrenir. Akabinde görevli melek Damla'ya yaratılış serüvenini uzun uzun anlatır. Ayrıca melek; kozmik ışıkların verdiği anti çekim dalgasına Damla'nın ruhunun verdiği olumlu tepkiye bakarak Damla'nın iyilerden yazıldığını ona müjdelar.

Off...Gerçekten hiçbir şey anlamıyorum!. Sanki ordan burdan çekiliyormuşum gibi geliyor. Neden?

Bahsettiğim program çerçevesi içinde kozmik ışıklar geliş gücü ve açıları itibariyle ruha bir anti çekim dalgası yükledi de ondan.

Bu, ne anlama geliyor?

Bu tesiri aldığına göre saidlerden yani iyilerdensin demek.

Ya bu tesirleri almasaydım?

Şakilerden, yani asilerden olurdun... Tam aksine sen meziyetlerle donanmışsın. En önemlisi. Su ilmi verilmiş sana. Özün su senin (Emir, 2019: 54-55).

Melek, Damla'ya uzun uzun nasihat ettikten sonra ona bir daha görünmez ama Damla, onun varlığını hep hisseder. “Sağ melek gülümsedi, ışıktan kanadıyla sırtımı okşar gibi yaptı, sol melek ciddiyetini koruyarak soğuk soğuk baktı. Dünya dışarıdan

göz kamaştıran ama içine girildiğinde tuzaklarla dolu bir imtihan yeridir, diye mırıldandı. Ürktüm” (Emir, 2019: 63).

Doğumun yaklaşması üzerine Damla’nın anne karnındaki rahatı bozulmaya başlar. Bu arada Damla, bir düş ortamında dünya imtihanını başarıyla veren kulların ödüllendirildiği yer olan cenneti görür.

Merakımın yoğunlaştığı bir gün, bir anda rengârenk kanatlı meleklerin göz alıcı bir nurla sarmalanmış bulutlar arasında salındıkları bir düş ortamında buldum kendimi. Babamın müziği çok derinlerden geliyordu. Nur katmanları arasında dönerken pırıl pırıl parlayan kanatlarıyla bir melek “Cennet vadisine hoş geldin!” dedi. Beni kanadının üstüne çekti. Müziğin eşliğinde döne döne ilerliyorduk. “Burası neresi?” diye sordum. “Cennet. Ana yurt!” diye karşılık verdi. Heyecanlandım.

“Ana yurt burası mı?”

“Evet. Neler görüyorsun?”

“Zümrüt yeşili bahçeler...Yükseklerden akan ırmaklar...Dallarından meyveler sarkan ağaçlar...Nehirler...Birbirlerini selamlayan beyaz giysili mutlu kişiler.. Ayy... Çok hoş! Kim bunlar?”

“Dünya imtihanını başarıyla veren, bu yüzden Allah’ın sevgi ve lütfunu kazanmış saf ruhlar” (Emir, 2019: 60).

Nihayet, bahçede gezinirken annelerinin ayağı kayar ve ikizlerin doğumları erken, biraz zorlu ama sağlıklı bir şekilde gerçekleşir.

Öte taraftan yazmak; önünde sonunda okunmak için yapılan bir eylemdir. Bununla birlikte yazarlar, yazılarındaki düşünceleri başkalarına telkin etmek için de bir uğraş verirler. Sabahat Emir, Tanzimat sanatçıları gibi okuyucuya doğrudan mesaj verme kaygısı içinde değildir. Çetin’in ifadesiyle Sabahat Emir, “Roman boyunca sergilediği konu aracılığıyla okuyucuya birtakım görüş ve düşüncelerini telkin etmek istemektedir. Romancı, açıkça söylemeyip telkin etmek istediği bu şeyin okuyucu tarafından dolaylı olarak algılanmasını ve kavranmasını bekler” (Çetin, 2019: 124-125). Bu bağlamda bakıldığında Sabahat Emir’in yukarıda özetlenen ikinci bölüm ikizlerin doğuşu kısmında; kavramlar aracılığıyla okuyucuya dolaylı olarak şunları telkin etmek istediği söylenebilir. Kişinin cenin halindeki devir sürecinde herkes için görevli bir melek vardır. Bu melek, kişiye bir tür kılavuzluk yapar. İnsanın dünya hayatında karşılaşabileceği sorunları ve bu sorunlar karşısında alması gereken tedbirleri ona anlatır. Ayrıca görevli melek tarafından cenine dünya hayatına uyum sağlayabilmesi ve zorluklara göğüs gerebilmesi için anne karnında gerekli bilgi ve beceriler verilir. Böylece cenin halindeki insan, ilahi bir güç tarafından terbiye edilmiş olur.

Romanın ikinci bölümünde devir izleğiyle ilgili olarak verilmek istenen mesajlardan biri de şudur. Sabahat Emir, kişinin henüz anne karnındayken kozmik ışıkların verdiği anti çekim dalgasına verdiği tepkiden iyilerden veya kötülerden yazıldığını söyleyerek insanın daha anne karnındayken kaderinin belirlendiğini savunur. Yani kişi iyilerdence daha anne karnındayken cennet ona gösterilir. Böylece kişi için amansız ve çetin bir devir, henüz anne karnındayken başlar. Zira insanoğlu, dünyada yaşayacağı hayat sonucu tekrar başladığı yere geri dönecektir.

Romanın üçüncü bölümünde başkışı Damla'nın dedesi Şahin Giray'ın devri, hayatından yola çıkılarak anlatılır. Küçük yaşta öksüz kalan Şahin Giray, zor bir çocukluk geçirir. İçine dönük ve akranlarıyla pek anlaşılamayan bir çocuk olan Şahin Giray'ın hayatına beklenmedik bir anda Balaban adında gezgin biri girer. Balaban, kıyı kentinde kaldığı altı yıl boyunca Şahin Giray'a kader, deniz, gezgincilik ve hayata dair pek çok şey hakkında önemli bilgiler vererek Şahin Giray'ın tekâmülüne katkıda bulunur. Fakat Balaban, bir gün vedasız bir şekilde, apansız Şahin Giray'ı bırakıp kıyı kentinden ayrılır, Şahin Giray bu ayrılığa çok üzülür. Bunun üzerine babası, Şahin Giray'ın bu sarsıntıdan kurtulması için Tayyar Kaptan'la birlikte denize açılmasına izin verir. Balaban'dan sonra Tayyar Kaptan, Şahin Giray için ikinci bir mürşit olur. Gerek tecrübesiyle gerekse de okuması için ona kapılarını açtığı kütüphanesindeki kitaplarıyla Şahin Giray'ın pişmesinde pay sahibi olur.

Öte taraftan Şahin Giray, deniz yolculuğu esnasında geçirdiği ağır ve ateşli bir hastalığın etkisiyle hayalî bir kadın olan Su Kadın'a âşık olur. Gerçek olmadığı halde Şahin Giray, hayatı boyunca bu kadını unutmaz ve sonraki yaşantısında zaman zaman Su Kadın, ona görünür. Tayyar Kaptan'ın kalp krizi geçirmesi üzerine Şahin Giray ve Mirza gemiden ayrılarak Mirza'nın köyüne yerleşirler. Burada çiftlik konseptinde yan yana iki tane, iki katlı ev yapıp yaşamaya başlarlar. Bir iki yıl sonra Mirza, Ayçiçek adında bir ebenin kızıyla Şahin Giray da bir şifacının kızı olan Bal Sultan'la evlenir. Şahin Giray'ın oğlu İbrahim okuyup öğretmen olur ve köye öğretmen olarak gelen kimsesiz bir kızla evlenir, bu evlilikten Damla ve Su adında ikiz çocukları olur.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz Şahin Giray'ın hayatının anlatıldığı romanın üçüncü bölümünde, Sabahat Emir; devir izleğiyle ilgili olarak okuyucuya şöyle bir mesaj vermek ister. Kişinin kâmil bir insan olabilmesi için mutlaka bir mürşide ihtiyacı vardır. Şahin Giray'ın romandaki mürşitleri, Balaban ve Tayyar Kaptan'dır. Zira Tasavvuf ehli insanlara göre de kul başlangıçta, Allah'ın velileri aracılığıyla Allah'a

yakınlaşır. “Mürşid, Kehf sûresinde (18/17) ‘doğru yolu gösteren rehber’ mânasındadır. Buna göre şeyh ‘tâliplere doğru yolu gösteren ve onları irşad eden kimse’ demektir” (Öngören, 2010: 50-52).

Şahin Giray’ın tekâmülü bölümünde verilmek istenen bir başka mesaj da şudur. Şahin Giray’ın uzun süren deniz yolculuklarında çektiği sıkıntılar dünya hayatındaki sıkıntıları temsil eder. Zira Şahin Giray, kendi kişisel devirini (tekâmül) gerçekleştirirken mürşitlerinin ve okuduğu kitapların rehberliğiyle karşılaştığı badireleri atlatır ve kâmil bir insan olur.

Bu bölümde dikkat çekici bir başka husus da şudur: Şahin Giray’ın bir deniz yolculuğunda Su Kadın adını verdiği hayalî bir kadına âşık olması ona “su ilminin” verildiğine ve özünün ateş değil su olduğuna işaretler. Öte taraftan Şahin Giray’ın hayatında bir tür keramet olarak algılanabilecek birçok olay yaşaması, Şahin Giray’ın devrini başarıyla bitirdiğine işaretler. Şahin Giray ve Mirza, köye dönerlerken çok şiddetli bir yağmura yakalanıp tam da her şeyden ümitlerini kesmişken ileride bir ışıık görürler.

Mirza, yaşlı adamı uyandırmamak için alçacık bir sesle Şahin Giray’a doğru eğilip ‘Bu ihtiyar ömrünü çobanlıkla geçirmiş, sağır-dilsiz, kimsesiz bir çoban. Garanti öyle.’ Diye fısıldadı. O kadar yorgun ve bitkindiler ki karşılıklı bir iki kelimelik konuşmadan sonra derin bir uykuya daldılar.

Sabah iri gövdeli, kuru bir ağaç kovuğunda uyandıklarında parlak bir güneş ışığının gözlerine çöreklenmesiyle uyandılar. Mirza ve Şahin Giray, şaşkınlıktan öteye bir imkânsızlığı yaşamış gibi hayretle birbirlerine baktılar. Mirza, şaşkın bir halde; ‘Benim yaşadığım yaşlı adamı, içtiğimiz çayı, sığındığımız kulübeyi sen de hatırlıyorsun değil mi?’

Şahin Giray, aynı şaşkınlık içinde anlamaya çalışıyordu:

— Rüya desem... Aynı rüyayı görmüş olamayız. Başka ne olabilir ki? Hızır mıydı acaba? Ya da onun gibi bir şey. Çocukluğumda çayhanedeki yaşlı gemiciler yaşadıkları buna benzer olayları anlatırlardı. Bana masal gibi gelirdi. Değilmiş demek ki! Varoluş, sırlarla dolu. Bilemeyiz ki! (Emir, 2019: 188).

Romanın son bölümleri olan dördüncü ve beşinci bölümlerinde ise başkışı Damla’nın doğduğu topraklara dönüşü ve burada geçirdiği sancılı değişimden sonra devrini tamamlaması anlatılır. Damla, anne-babası, ikiz kız kardeşi Su ve büyük babası Şahin Giray’ı meşum bir trafik kazasında kaybettikten sonra hatıraların ağırlığından kurtulmak için babaannesini de yanına alarak büyük bir şehre yerleşir. Büyükannesinin ölümünden sonra onun vasiyetine uyarak köye döner. Damla, köydeki evleri satıp şehre biran önce dönmek istediği halde Mirza’nın ısrarı ve büyükannesinin mektubundaki

isteğiyle şehre dönmeyi erteler. Bu arada, değişik nedenlerden dolayı ilham alamadığı için bir türlü yazmaya başlayamadığı Senfoni'yi, geçmişin ve evlerinin yakınındaki nehrin de etkisiyle yazmaya başlar.

Şehirden Zirveköy'e döndüğünde hâlâ psikolojik sorunlar yaşayan ve bunun için anti depresan haplar kullanan Damla, büyükbabası Şahin Giray'ın hatıra defteri ve başta Mevlana'nın *Mesnevi*'si olmak üzere Şahin Giray'ın kütüphanesindeki kitapları okuyarak kendi devrini gerçekleştirir. Damla'nın başarıyla tamamladığı devir süreci şu şekilde özetlenebilir.

Damla'nın hayatı, ailesiyle birlikte çok mesut devam ederken meşum bir kaza gerçekleşir ve Damla, büyükannesi hariç ailesinin diğer bütün bireylerini kaybeder. “Varlığı ve nesneleri sudûr ve tecellî esasına göre açıklayan mutasavvıflara göre mutlak varlıktan tecellî suretiyle ayrılan bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflîsi olan madde mertebesine kadar iner” (Uludağ, 1994: 231-232). Süleyman Uludağ'ın açıkladığı şekliyle meşum kazadan itibaren Damla'nın devri, aşağı yönlü dikey bir hareket izlemeye başlar. Damla, Büyükannesiyle birlikte şehre yerleşir ve burada bir takım tedaviler görür. Bu arada; “Ailesini kaybetmiş olmayı Allah'ın haksız yere kendisine verdiği bir ceza olarak yorumluyor ve O'nun gazabını üstüne daha fazla çekmemek için uzak ve sessiz kalmayı tercih ediyordu” (Emir, 2019: 229). Allah ile de arasına mesafe koyan Damla, mutasavvıfların söylediği şekliyle manevi yönden irtifa kaybeder.

Damla, büyükannesinin ölümü üzerine vasiyetini yerine getirmek için uzun bir aradan sonra doğduğu köye (Zirveköy) döner. Burada; dedesinin can dostu Mirza, Zehra Ebe, evlat edindiği Mihriban, Gülsüm, kâhya, Pamuk Hanım, Dostum (atı), kedileri, çayırlar, çimenler, ağaçlar, kuşlar, böcekler her şey ama her şeyin ona kucak açmasıyla rehabilite olmaya başlar. Bilhassa, nehrin ve köyde yaşadığı olayların da etkisiyle olgunlaşma merhalelerini teker teker aşan Damla'nın devir süreci “Sonra yükselmeye başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçtikten sonra geldiği noktaya ulaşır” (Uludağ, 1994: 231-232) yukarı yönlü bir hareket izlemeye başlar. Bu süreç içerisinde büyükbabasının not defterinde yazdıkları ve özellikle Mevlana'nın *Mesnevi*'si ona yol gösterici birer mürşit olur.

Büyükbabasına özenerek hatıralarını yazmaya başladığı not defterine ilk olarak şöyle bir not kaydetmişti.

“İnsan, Mevlana’nın Mesnevi adlı kitabını okumadan ölmemeli. Bilinçli, olgun, imanlı ve kâmil bir insan olmanın sırlarını veriyor” (Emir, 2019: 390).

Yaşadığı zorluklardan imtihana çekildiğinin farkına varan ve bu sıkıntılara sabır gösterip razı olan Damla, nefisle mücâhede edip kâmil insan olma yolunda önemli bir yol kat eder. Ancak bu merhaleleri geçmek pek de kolay olmaz. Sabahat Emir’in annesinden çok sevdiği ablası Kadriye’nin ölümünden sonra kendi hayatında da böyle bir süreçten geçerek gafletten sıyrılma çabaları romandaki Damla’yla özdeşleştirebilir.

Ancak edindiğim tüm bilgileri kolaylıkla sindirebildiğimi söylesem doğru olmaz. Tekrarlara düştüğümü biliyorum ama yine de tekrar etmekten kendimi alamıyorum. Bunlar biraz da işimin ne kadar zor olduğunu belirtmek, gafletten tam olarak sıyrılamayan benliğimin nasıl dalgalanışlar geçirdiğini anlatmak içindir. Ne kadar teslim ve razı olursam olayım, hasretin yaktığı ateş içinde geceleri kabuslara yatışlarda, sabahları acıya uyanışta ‘Kadriye’ciğim.. Kadriye’ciğim!’ diye sayıklıyorum (Emir, 2008: 39).

Öte taraftan Sabahat Emir’in *Sevginin Adı Kadriye* adlı kitabında kendisi ve ablası Kadriye’nin ortak tutkusu olduğunu söylediği “deniz ve su” bu romanın izleği olan devir ile yakından ilişkilidir. “Belki bu anıya şahitliğimden, belki yaradılışımızın özünde su olduğundan deniz, bizim tutkumuzdu. Âdeta içimizdeki derinliğin bir sembolüydü”(Emir, 2008: 18). *Nehir* romanında, Sabahat Emir’in kendi hayatıyla kitapta bir takım benzerlikler olduğu yukarıda söylenmişti. Bu yönüyle romanın “otobiyografik” karakterli olduğunu söylenebilir. Yazar Sabahat Emir, bir romancı olarak kendisiyle kurmaca dünya arasındaki ilişkiyi en aza indirgemek için birtakım önlemler almaya çalışır. Bunların en önemlisi Damla’nın öyküsünün kahraman anlatıcı bakış açısıyla değil; üçüncü tekil sahsın ağzından hâkim bakış açısıyla sunulmasıdır. Zira “Hiçbir kurmaca metin, gerçek yaşamdaki değer ölçülerini, durumları, davranış ilkelerini olduğu gibi kopya etmez, bunlar arasında belli seçme yaparak, seçilen öğeleri kendi aralarında yeniden düzenler. Bu düzenleme, gerçek yaşama oranla bir olasılıktır ancak” (Göktürk, 1997: 77).

Birkaç örnekle Sabahat Emir ile romanın başkışisi Damla arasındaki benzerliğe değinilecektir. Fakat burada yapılmak istenen romanın “otobiyografik” özelliğini kanıtlamaktan ziyade izleğin Sabahat Emir’in hayatıyla ne kadar örtüştüğünü ortaya koymaktır. Sözgelimi başkışı Damla, ailesini kaybettiği kazadan sonra yerleştiği büyük şehirde ilgi duyduğu müzik yeteneğini geliştirmek için konservatuara gitmiş, dünya çapında bir virtüöz olmayı hedeflemiş ve konservatuarda öğretmenlik yapmıştır. Sabahat Emir’in kendisi de bir dönem konservatuar öğretmenliği yapmıştır.

(...) konservatuarda öğretmenlik yaptığım sıralarda öğrencilerime ölüm üzerinde düşüncelerini, sağlıklı bir ölüm düşüncesine sahip olunduğu takdirde sağlıklı bir yaşam felsefesi kazanacaklarını söylediğimi hatırlıyorum (Emir, 2008: 44).

Nehir romanın ana izleği olan devir ile doğrudan bağlantılı olan bir başka benzerlik ise Sabahat Emir'in gençliğinin bir döneminde ateistliğe kayması ve *Nehir* romanın başkışisi Damla'nın da kazada sonra Allah ile arasına bir mesafe koymasındır. Aşağıda verilen birinci alıntıda Sabahat Emir'in 2010 yılında yazdığı *Kadriye'ye Mektuplar* kitabından kendi yaşantısıyla ilgili söylediği cümlelerdir.

Gençliğinde ateist olan, Kierkegard'ın 'Tanrıtanımazlık, kâmil insandan önceki son safha' sözünün etkisi altında kalan Roger Garaudy'nin imana erişme serüveni bana üniversitenin ilk yıllarında dünyevi akılla Tanrı varlığına ilişkin sorularımın cevabını bulmaya çalışırken gittikçe ateistliğe kaydığım; bu yüzden çok huzursuz olduğum dönemimi hatırlattı (Emir, 2010: 39).

İkinci alıntı ise *Nehir* romanının başkışisi Damla ile ilgilidir.

O meşum kaza, olup da uzun süreli tedaviler gördüğü sırada psikologlardan biri Allah ile arasının nasıl olduğunu sormuştu. Susup kalmıştı. Küskündü. Ailesini kaybetmiş olmayı Allah'ın haksız yere kendisine verdiği bir ceza olarak yorumluyor ve O'nun gazabını üstüne daha fazla çekmemek için uzak ve sessiz kalmayı tercih ediyordu. Yıllarca etrafına adeta bir küskünlük duvarı çekmişti. İbadetlerini hiç bırakmayan, gece gündüz dua halinde olan büyükannesine bile mesafeli durmuştu (Emir, 2019: 229).

Damla'nın devir sürecine dönülecek olunursa Sabahat Emir, romanın son iki bölümde kitabın da ismi olan "nehir" ile Damla'nın yazgıları arasındaki benzerliğe değinir. Zira bir su damlacığının "nehir" aracılığıyla zorlu yolculuktan sonra okyanusa ulaşması gibi romanın başkışisi Damla'nın da geçirdiği sıkıntılarla baş ederek tekâmül sürecini bitirip kâmil insan olması ve Hakk'a ulaşması süreç olarak birbirine çok benzer. Her ne kadar başlangıçta Damla kendi kaderiyle nehrin kaderi arasında benzerlik kurmakta zorlandıysa da romanın ilerleyen sayfalarında bu ilişkiyi içselleştirerek kavrar.

Minibüs, çetin geçen kışın etkisiyle bozulan, yer yer çukurlar oluşan köy yolunda sarsıla sarsıla ilerlerken genç kadın, büyükbabasının beyinde yankılanan bu sözlerini düşünüyor ve o anda kendi yazgısıyla nehir yazgısı arasında benzerlik kurmakta zorlanıyordu. Üstelik yola paralel olan nehrin akışına ters yönde ilerleyişini artık kaderinin büsbütün nehrin kaderinden ayırdığı şeklinde yorumluyordu (Emir, 2019: 205).

Nitekim Damla, varoluş gayesini idrak ederek nice çabalardan sonra üzerinde çalıştığı senfoniye bitirir ve adını "Nehir" koyar. Bu bölümde üzerinde durulması gereken önemli bir konu da romanın birinci bölümünde bahsi geçen ve devri başarıyla tamamlayan Altın Damla'nın yağmur yağdığı bir sırada Damla'nın eline düşmesi ve

denize ulaşmak için Damla'dan yardım istemesidir. Altın Damla'ya göre romanın başkışisi Damla'yla ortak kaderlerinin bütünleşmesi için Damla'nın onu yutması gerekmektedir.

Kısa süreli, ince bir yağmur damlaları serpişince Damla, kalktı. İri taneli yağmur damlalarına avucunu açtı. Damlalar avucunu doldururken tatlı, sıcak bir heyecanla onlara baktı. İçlerinden pırıl pırıl parlayan bir damla dikkatini çekti. Garip şekilde öyle etkilendi ki dikkati yoğunlaştı; titremeye başladı. Bakışlarının gücü küçük, parlak damlayı da etkiledi; o da titremeye başladı. Aralarında olağanüstü bir iletişim kanalı açıldı. Ve damla sestten soyutlanmış bir sesle yalvarır gibi konuştu:

“— Bana yardım et!”

Karşılıklı titreşim daha bir güçlendi. Genç kadın sordu:

“— Sana nasıl yardım edebilirim?”

“— Beni yut! İçine al!”

“— Neden ama?”

“— Denize ulaşmak istiyorum. Beni denize ancak sen ulaştırabilirsin!”

“— Neden benden böyle bir şey talep ediyorsun?”

“— Çünkü sen bensin, ben de senim.”

“— Aaa... Ne demek o ?”

“— Hatırla ve düşün! Seçilmiş olarak yaratıldık. Âmâ yaşam o kadar ağır sınavlarla dolu ki onlarla uğraşmaktan, aslımız olan deryaya ulaşamıyoruz. Onun için yut beni. Yine bütün olalım. Sürekli varlığın bir'liği idraki içinde olursak, ne tür engelle karşılaşsاک karşılaşalım, er geç denize ulaşırız. Haydi, yut beni!” (Emir, 2019: 395-396).

Böylece Damla; Bilge Su'nun da yardımıyla kendini doruklardan boşluğa bırakan Altın Damla'yla birleşir ve gaybdan gelen sesle kaderin ne olduğunu öğrenir. Romanın ikinci bölümünde henüz bir “cenin” iken saidlerden yazılan ve orada kendisine cennet gösterilen Damla, yaşamının bu evresinde gün geçtikçe Allah'a yakınlaşır ve birtakım olağanüstü hadiseler yaşar. Sabahat Emir'in kendisi de ablası Kadriye'nin ölümünden sonra gözyaşları içinde dua ettiği bir günün akşamında benzer bir olay yaşamıştır.

Özlemine dayanamadığım bir gün, secdeye kapanıp Allah'ın bana acıması için, bana yardım göndermesi için gözyaşları içinde dua ettim.

O günün akşamı senin dualarını yapan Ahmet Yuter Hoca, bana gittiği hacdan telefon etti. ‘Kadriye Hanımla sizi rüyamda gördüm. Çok güzel bir ortamdaydınız. Kendisi için üzülmemenizi söyledi.’ dedi. Tabii ki çok memnun oldum ve heyecanlandım. Dinmeyen gözyaşlarıma bir yeni gözyaşı seli daha eklendi. Yine secdeye kapanıp Allah'tan yardım diledim (Emir, 2008: 122-123).

Damla, daha önce yuttuğu Altın Damla'yla ikinci kez buluştuktan sonra hayal meleğinin yardımıyla cenneti ve oradaki ailesini görür. Devrini başarıyla tamamlayan Damla'nın Allah inancı iyice pekişir, kazâ ve kadere olan inancı artar ve mutlak

anlamda ölümün olmadığını sadece tebdil-i mekân olduğunun farkına varır. O andan itibaren farklı bir boyuta geçen Damla, rüyalar ve olağanüstü haller vasıtasıyla kaybettiği ailesiyle görüşür.

Damla gözlerini kapattı. Çok yakından, âdeta içinden koro halinde söylenen salavat seslerini duydu. Olağanüstü bir etkilenişle göz kapaklarının çekildiğini hissetti.

Gözlerini açtığında gökyüzünden yayılan güneşten de parlak, nurani bir ışık altında nehrin her iki kıyısına dizilen melekler gördü. Salavatı seslendiren onlardı. Damla, âdeta büyülenmiş gibi kıyılarda neredeyse gökyüzüne kadar uzanan yemyeşil yamaçlardan akan pınarların kenarlarındaki sedirlere uzanmış; ayrı guruplar halinde kadınlı, erkekli nurani insanlar gördü. Genç kız ve erkekler kendilerine yiyecek ve içecek servisi yapıyorlardı. Damla, onları daha iyi görebilmek için bir dalganın tepesine çıktı. Kalabalık içinde bir gurup dikkatini çekti. Yanına sokulan hayal meleği: “Bunlar senin ailen.” diye fısıldadı. “Tabii, dünya hayatındaki ailen. Annen, baban, büyükbaban ve ikizin Su! Onlar kazada öldüklerinde aşağıların aşağısı dünyada yalnız kaldın ve hayatın zindan oldu.” Damla, gayriihtiyari çığlık atarak dalga tepesinden kendini aşağıya salacağı sırada Hayal Meleği engel oldu. “Ne yapıyorsun?” dedi azarlar gibi ve perdeyi kapadı. “Her şey hayal! Anla artık! Allah’tan başka herkes, her şey hayal! Üstelik peygamber mesajını aldın, yola çıktın. Teslim ve Razi olarak tek ve gerçek sevgiliye, O’na dön! Ummana koş!” (Emir, 2019: 419-420).

Toparlanacak olunursa *Nehir* romanında işlenmesi ve anlaşılması çok da kolay olmayan bir izlek olan “devir” teması anlatılmıştır. Sabahat Emir, 17 Temmuz 2019’da bir gazete için yapılan söyleşide *Nehir* romanı ile ilgili şunları söyler.

Nehir bir insanlık macerası ama standart kelimelerle açıklayamıyorum. Hem dünyevi hem tasavvuftan şeyler var... Bir damlanın serüveni. Esasında biz bir damladan oluşuyoruz. Çeşitli gidiş yolları var o yıllardan geçe geçe o yolların meşakkatlerini yaşayarak damlanın serüvenini bitiriyoruz ve tekrar aslımıza dönüyoruz. Bir kere her şeyden önce suya yakın olmak lazım. Suya yakın olan insan tefekküre yakındır, derinliği olandır. Biraz tefekkür, bilgi, yaşam komple bir tavır gerekiyor (Şahinler Demir, 2019).

Sabahat Emir’in kendisinin bile “standart kelimelerle açıklayamıyorum” dediği romanın çetrefil bir konusu olduğu izahtan varestedir. Ancak uzun bir emeğin sonucunda yazılan *Nehir* romanın çok ayrıntılı düşünülmüş kurgulandığı da görülmektedir. Öyle ki *Nehir* romanın kahramanları izlekle uyumlu ve isimleriyle müsemmadırlar. Romanın başkişisi Damla ve bir su damlası olan Altın Damla’nın hem adaş olması, hem de nehrin “damlalardan” oluşması bir tesadüf değildir. Hakeza, Şahin Giray’ın hayalî sevgilisinin adının Su Kadın; Damla’nın kazada ölen ikiz kız kardeşinin adının Su oluşu da tesadüf değildir. Şahin Giray’ın çocukluğunda ve gençliğinde Balaban’ın kılavuzluğunda nehirlerde çok yüzmesi, sonra uzun uzun deniz yolculuklarına çıkması, yerleştikleri Zirveköy’de nehrin kenarındaki evi satın alması, Damla ve Su’nun nehirle hemhal olmaları hepsi izlek ile uyumlu olarak kurgulanan

ayrıntılardır. Bu bağlamda Sabahat Emir'in izleği verme noktasında çok başarılı olduğu söylenebilir. Kâinat, akan bir nehirdir; kâinatın içindeki varlıklar ise bu nehrin su damlalarıdır.

Heyecanla etrafına bakınırken içinden mi, yoksa dışarıdan mı geldiği belirsiz bir ses yankılandı.

“Sen hala damlalığını muhafaza mı ediyorsun? O zaman deryada değilsin, derya olmamışsın!” (Nehir, 2019: 411).

Damlalar nehirle bütünleştğinde sonsuzluğa erer, insanlar da Allah'tan gelip yine Allah'a döneceklerine inandıkları anda sonsuzluğa ererler. Öte taraftan devrin (tekâmül) sonunda kişinin hakiki anlamda vücûd sahibi olan Allah'a dönmesinden dolayı devir izleği *vahdet-i vücûd* kavramıyla de ilişkilidir. Tasavvufun en çok işlenen konularından birisi olan ve “Allah'tan başka hakiki hiçbir vücudu kabul etmeyen, bütün varlıkları ‘Mutlak vücut’un tezahür ve tecellisi sayarak hakiki varlığa nispeten onların yokluğunu keşf ve tecrübe yoluyla ortaya koyan tasavvufî bir meslek olarak tanımlanabilen (Erdem, 1990: 389) vahdet-i vücûd nazariyesi romanda Damla'nın büyük annesi tarafından şu şekilde özetlenir.

Derin bir ürperiş içinde sestten soyutlanmış bir sesle “Kimse yok mu?” diye seslendi. Büyükannesinin namaz akabinde huşu içinde söylediği söz yankılandı kulağında:

“Evvelim Allah, ahirim Allah, zahirim Allah, batınım Allah!”(Nehir, 2019: 411).

Üzerinde daha çok şeyler söylenebilecek devir teması mutasavvıfların sözleriyle şöyle özetlenebilir. Mutasavvıflar tarafından benimsenen ve güçlü bir şekilde ifade edilen devir nazariyesinin temelinde “her şey aslına rucû eder” düşüncesi yatar. Mutasavvıflar mevzuyla ilgili zikredilen “Biz şüphesiz (her şeyimizle) Allah'a aidiz ve şüphesiz O'na döneceğiz (Bakara 2/156) âyetini, “iş O'ndan başladı yine O'na döner.” (Uludağ, 1994: 231-232) şeklinde yorumlayarak özetler.

2.2.9.2. Yalnızlık

Nehir romanında işlenen “yalnızlık” teması ve kitaptaki diğer temaların ana izlek olan “devr”in etrafında ve onu destekler şekilde kurgulandığı görülmektedir. Öyle ki “yalnızlık” teması, masallardaki imtihan motifine benzer şekilde devrin tamamlanması için Damla ve diğer kahramanların vermeleri gereken bir imtihan, aşılması gereken bir merhale olarak görülür. Sabahat Emir'in *Kadriye'ye Mektuplar* adlı kitabında Osho'dan alıntılıdığı ve yalnızlığı öven “İnsan, yalnız başına yaşamayı

başaramadığı, yalnızlığı bütün derinliği ile yaşamadığı sürece kendini bilemez” (Emir, 2010: 71) sözleri de yazarın yalnızlığı tekâmül etmek için bir merhale olarak gördüğünü gösterir. Sabahat Emir, Osho’dan “Bu yüzden her din yalnız kalmanı, bir süreliğine toplumdan ve toplumun sana verdiği her şeyden uzaklaşmanı, kendinle doğrudan yüzleşmeni söyler.” (Emir, 2010: 71) alıntısını yaparak kutsal dinlerin de yalnızlığa bu minvalde baktığına dikkatleri çeker.

Bu bağlamda bakıldığında *Nehir* romanında Damla’nın da devrini (tekâmülünü) tamamlayabilmesi için yalnızlık imtihanıyla karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Damla, o meşum kaza gelip ailesini elinden alıncaya kadar yalnızlık yaşamayan birisidir. Dedesi Şahin Giray, köyün en tanınan simalarından birisi olduğu için misafirler evlerinden eksik olmaz. Ayrıca aileleri; büyük, kalabalık ve kendi kendine yeten bir ailedir.

Dışarıda karın lapa lapa yağdığı bir akşam, bütün aile yemekten kalkmış, bol tarçınlı salepler içilirken büyükbabası kemanı, büyükannesi sazıyla bir saz semaisi çalarlarken Damla, Su ile birlikte ayı postunun üzerine yatmış, ellerini çenelerine dayayarak müziğin nağmeleri eşliğinde hayallere dalmışlardı. Babası elinde tefle müziğin ritmine uymaya gayret ediyor annesi yüzünde durgun bir gülümseyişle öğrencilerinin ödev kâğıtlarını okumaya çalışıyordu. Ve geçmiş, ilmik ilmik şimdi ’ye bağlanıyordu. Âdeta kâinattan toplanan sesler notalar halinde yüreğine akıyordu. Sesler sesleri çağırıyor hafızası gözlerinin önüne yeni çocukluk sahnelerini getiriyordu (Emir, 2019: 264).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Damla, çok mutlu ve huzurlu bir ailenin üyesidir. Ayrıca arkadaş çevresi de kalabalık olduğundan çocukluk ve gençlik yıllarında masallardaki yaşantıları kışkandıracak kadar hayatı dolu dolu yaşamış birisidir.

İkizlerin on dördüncü yaş günlerinde büyükbabaları onlara vadide büyük bir kutlama şöleni düzenlemişti. Kuzular çevrilirken, uzun ziyafet sofrası çeşit çeşit yemekler ve içkilerle donatılmıştı. Yenilip içiliyor, oyunlar oynanıyor, şarkılar söyleniyordu. Güzel sesli Balsultan, türküleriyle herkesi neşelendiriyordu. Sonra, bütün gençler yüzmek için şarkılar söyleyerek nehir kenarına inmişler; o neşe sarhoşluğu içinde kendilerini nehrin coşkun suyuna atmışlardı (Emir, 2019: 216).

Ancak bu güzel günler bir trafik kazasıyla son bulur. Damla, bu kazada büyükannesi hariç ailenin bütün bireylerini kaybeder ve yapayalnız kalır. Olayı, kabullenemez ve sürekli intihar etmeyi düşünür. Üstelik hiç bilmediği bir şehre taşınmak zorunda kaldığı için yalnızlığı daha da belirgin bir hal alır. Bu süreçte Damla, uzun ilaç ve psikiyatri tedavileri görerek ayakta kalmaya çalışır. Üstelik Damla’nın şehirde büyükannesi ve müzik hocası Tayfun Bey dışında hiç kimsesi de yoktur. Büyükannesinin de ölümüyle Damla, hepten yalnız kalır. Büyükannesinin vasiyeti

sonucu köye döndüğünde ise uzun süre kaçtığı mazi ve mazideki anılarla kafa kafaya çarpışır.

Damla, yıllardır sırt çevirdiği mazinin yürek yangınları ve sızılıyla, mutlu, mutsuz anılarıyla birbiri ardınca kapılar açmasına; bu kapılardan girmesi için onu zorlamasına karşı koyamıyordu. Çocukluğunun o muhteşem kahvaltı sofraları gözünün önünde canlandı(...)

En ince damarlarına kadar sızladı. Damla'nın yüreği. “Yok!” artık dayanamayacağım!” diye haykıracağı sırada omzuna sarılan Zehra Ebe'nin “Yavrıım... Haydi, gel iki lokma yiyelim. Ondan sonra ne yapacaksak yapalım!” deyişiyle yatıştı (Emir, 2019: 231).

Damla'nın köye döndüğü ilk gece üzerine bir karabasan gibi çöken yalnızlık, uyumasına engel olur. “Geceleyin, yayları bozulduğu için çukurlaşmış yatakta uzun süre gözünü uyku tutmayan Damla, gecenin ıssızlığında sanki bütün yalnızlıkları yüklenmiş gibi tarifsiz huzursuzluklarla bir sağa bir sola dönüyordu (Emir, 2019: 228). Tekâmülünü gerçekleştirmek için merhaleleri büyük bir sabırla atlayan Damla, yalnız kaldığı bu süreçte adeta tabiatla bütünleşir. Zirveköy'e geldiğinin ertesi günü daha ilk fırsatta nehir kenarına gidip onunla dertleşir.

— Hani biz üçümüz kardeşlik? Seni o kadar seven Su'nun yokluğunda nasıl bu kadar neşeli ve hayat dolu olabiliyorsun? Senin sadakatin bu kadar mı?

Gözünün daldığı noktada coşkuyla akan su, sert taşlara çarptı; patlayan köpükler küçük kar taneleri gibi etrafa saçıldı ve nehir dile geldi.

— Yaşam bir akıştır. Kaza gelip de bir tikanma vuku bulduğunda bir başka taraftan fışkırır hayat; köpükleri her tarafa saçılır; yine bütünleşip akmaya devam eder (Emir, 2019: 226).

Atı Dostum'la gezintilere çıkar, kedi yavrularını sever ve bu süreçte ölümü, kazâ ve kaderi, hayatı ve hayat ötesini sorgulama fırsatı bulur. Böylece yalnızlık izleği; Damla'nın tekâmül merdivenindeki diğer bir basamağı olur. Bir başka deyişle kişisel gelişimin yalnızlık evresini başarıyla ve olgunlaşarak geçer. Bu arada Zirveköy'de ailesinden kalan işletmelerle de meşgul olur. Bu işletmelerde çalışan maddi durumu düşük insanlara yardım ederek onların mutluluğuyla huzur bulur. Dedesinin can dostu Mirza, Zehra Ebe, evlat edindiği Mihriban, Gülsüm, kâhya, Pamuk Hanım, atı Dostum, yeni doğan kediler, çayırklar, çimenler, ağaçlar, kuşlar ve böcekler her şey ama her şey ona kucak açar. Böylece yalnızlık duygusu gittikçe azalır ve antidepressan ilaçları kullanmayı bırakır. Mirza'nın ona sorduğu Zirveköy'de en çok nereleri beğeniyorsun, sorusuna verdiği cevap yalnızlık duygusunu aştığını gösterir mahiyettedir.

— Kızım, sen Zirveköy’de en çok nereleri be eniyorsun?

Zamanın ve mekânın ötesine ta ma d   leri içinde olan genç kadın suskun kalırken sanatkâr kadın farkındalıkları dile getirmeye ba ladı:

Yıldızların  bek öbek sarktığı doyumsuz ve gizemli bir rüyayı andıran gecelerini, Nurani ışığıyla zirveyi,

Zirveden kendini sonsuz bir özgürlüğü atar gibi kayışları,

Atla kanatlanmış asına kırlarda ko mayı,

Her biri ayrı  arkı söyleyen kuşları,

Yaşamın kenar süsleri olan kır    eklerini,

Akşam    eklerinin sürprizli açılışlarını,

Otlakta özgürce otlayan hayvanların doyg nluk ve mutluluk içinde yuvaya d n   lerini,

Orman ve da  solu unun dolaştığı serin yaz gecelerini,

 ılg n yağmurları,

 lkbaharda bütün akarsuları harekete geçiren uyanışı,

Sarı buğday tarlalarında ba akların r zg rda sallanışlarını(...) (Emir, 2019: 376-377).

Damla’nın bir senfonin dizelerini terennüm eder gibi saydığı bu maddeler aynı zamanda mekânın onun için açık ve geniş bir mekâna d n   t    n n de göstergesi olur. Sonuç olarak denilebilir ki *Nehir* romanında yalnızlık temi, kahramanın tekâmülünü tamamlayıp erginle ebilmesi için vermesi gereken bir sınav, a ması gereken bir engel olarak konumlandırılmıştır.

2.2.9.3. Ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet

Ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet izle i, *Nehir* romanın temel  zle i olan “devir” izle ini destekleyen bir unsur olarak dikkati çeker. Zira “Devir nazariyesinin ortaya çıkışında,  sl m dünyasında muhtemelen ilk defa  hv n-ı Saf ’nın başlattığı (bk. Res ’il, III, 224-230) ve  bn Miskeveyh’in devam ettirdiği (bk. Teh b ’l-ahl  , s. 62-63, 75-81) bir tür tekâmül görüşünün etkisi olmuştur (Uludağ, 1994: 231-232). Bu süreçte en önemli aşama hayatın getirdiklerine teslim olmaktır. Yani kazâ ve kader inancına tam anlamıyla inanmaktır. Kaderde yazılı en önemli imtihan olan  l me razı olmaksa kemalin en üst seviyesidir.

 nsano lu, yeryüzüne geldiği günden günümüze kadar “ l m” düşüncesi onunla birlikte var olagelmıştır. Sevilen birinin ölümünü kabullenmek kolay olmadığından kaybedilen kişinin ardından onu anmak ihtiyacı, bütün toplumlarda görülen bir durumdur. Türk edebiyatında da ölen kişinin iyi tarafları, cömertliği, kahramanlı ı, yaptığı hizmetleri övülür ve ölümünden duyulan acılar dile getirilirdi. Bu duyguların dile getirildiği şiirlere  slamiyet’ten önceki edebiyatımızda sagu, halk edebiyatında a ıt, divan edebiyatında ise mersiye adı verilir (Tavukçu, 2009: 59-73). Modern Türk

edebiyatında da bu durum devam etmiş ve yakınlarını kaybetmenin verdiği acıyla duygularını eserlerine yansıtan ve eser veren birçok yazar ve şairimiz olagelmıştır. Akif Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit Tarhan, Halit Ziya Uşaklıgil bu yazarların öncüleridir. Bu bağlamda karşılaştığı ölüm gerçekliğiyle yüzleşip eser veren yazarlarımızdan bir tanesi de Sabahat Emir'dir.

Sabahat Emir'in gerçek yaşantısında yakınlarının bilhassa canından çok sevdiği ablası Kadriye'nin ölümü karşısında yaşadığı tarifsiz acılar, eserlerine etki etmiş ve bazı eserlerinin ana konusu haline gelmiştir. Sabahat Emir, *Kadriye'ye Mektuplar* adlı kitabında bunu açıkça dile getirir.

Başkalarını bilmem ama ben, o nesle aitim. Kadriyeceğim. Sevdiklerimi o kadar yücelerde seviyorum ki... İlk olarak annemin ölümünde, sonra babamın ve kardeşlerimin, nihayet senin ölümünde gönül ve mana zenginliğimden üreteceğim eserlerle abideler dikmeyi hayal ettim. Yaşadığım sürece tek muradım bu (Emir, 2010: 66).

Bu bağlamda Sabahat Emir, ablası Kadriye'nin ölümünden sonra duyduğu acıyı, *Sevginin Adı Kadriye* (2008) ve *Kadriye'ye Mektuplar* (2010) adındaki iki kitabında doğrudan; *Nehir* (2019) romanında ise dolaylı olarak işlemek suretiyle hafifletmeye çalışır. *Nehir* romanında ölümün yokluğunu ispat etmeye çalışarak teselli bulduğundan eserde Emir'in özel hayatı ile ilgili izler bulmak mümkündür. Bununla paralel olarak yazar Emir'in bilinçaltındaki ölüm mefhumuyla ilişkili *Nehir* romanında birçok ölüm yaşanır. Romanda sırasıyla Şahin Giray'ın annesi, ardından babası daha sonra mürşidi Tayyar Kaptan ölür. Romanın kart karakteri Mirza'nın yavuklusu öldükten sonra Mirza gezgin olmaya karar verir. Şahin Giray ve Mirza denizciliği bırakıp Zirveköy'e yerleştikten sonra da ölüm peşlerini bırakmaz. Mirza'nın oğlu İsmail avda bir kaza kurşunuyla öldürülür. Daha sonra Mirza'nın eşi Ayçiçek de ölür. Romanın en önemli kırılma noktası olan ölüm ise feci bir kazada Damla'nın büyükannesi hariç bütün ailesini kaybetmesi olur. Birkaç yıl sonra Bal Sultan da ölür. Bütün bu ölümler, ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet izleğinin okuyucunun zihninde pekiştirilmesi için yazar tarafından bilinçli olarak kurgulanır ve romanın belirli yerlerine serpiştirilir.

Damla'nın dedesi Şahin Giray, henüz altı yaşında iken annesini kaybeder. Genç yaşında deniz yolculuğunda gurbette iken babasını kaybeder. Şahin Giray, bu ölümlerin verdiği acıyla ölüm kavramı ve kazâ ve kader konusu üzerinde sürekli düşünür. Bu konuyla ilgili kitaplar okuyarak kafasındaki sorulara cevaplar bulmaya çalışırken bilge

bir adam olan Tayyar Kaptan'ın bir sohbet sırasında kazâ ve kadere teslimiyet ile ilgili söylediği sözler aklına gelir ve ona teselli verir.

— Bir damla deryada istediği yere gidemez; dalgalar onu nereye götürürse o tarafa gider. İnsan, kaderinde ne yazılmışsa onu yaşar. Kaza ve kader sen istesen de istemesen de hükmünü icra eder. Teslim ve tevekkülden; Allah'la dost geçinmekten başka yapacağımız bir şey yoktur (Emir, 2019: 156).

Tayyar Kaptan'ın sözleriyle teselli bulan Şahin Giray, ilk mürşidi Balaban'ın sözlerini de hatırlayarak teslimiyeti seçer ve kaderinin yolunda ilerlemeye karar verir.

İçinde akıp giden nehrin sesini dinlerken çocukluğunun o unutulmaz bilge dostu Balaban'ın sözlerini hatırladı.

— Suyun akışını seyretmek akıp gitmektir, eriyip gitmektir. Ancak bir şiddetli fırtına insanı kendine getirebilir. Suda teslimiyet, fırtınada isyan ve başkaldırı vardır.

Şiddetli fırtına esmiş; dünyasını altüst ederek içini yakıp yıkarak geçmişti. İsyan ve başkaldırıya sırt çevirdi. Yüreğinin sesini dinledi; teslimiyeti seçti. Kaderinin yolunda ilerledi (Emir, 2019: 156).

Nurullah Çetin; romanlardaki izleğin belirlenmesinde ana örge motifinden (leitmotive, kılavuz motif, gong ifade) yararlanılabileceğini, ifade eder. “İzleğin belirlenmesinde ana örge motifinden yararlanabiliriz. “Ana örge (leitmotive, kılavuz motif, gong ifade) romanın belirli yerlerinde ana düşüncüyü ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır” (Çetin, 2019: 125). Bu bağlamda romanın birçok yerinde “ölümün yokluğu” ana örgesi tekrar edilmek suretiyle tema pekiştirilmeye çalışılır. Tayyar Kaptan, Şahin Giray'ın babasının ölümü vesilesiyle helva ve şerbet ikram edilen merasimde Yasin suresini okuyup Hz. Muhammed (SAV) başta olmak üzere cümle peygamberlere, evliyalara, şehitlere; Şahin Giray'ın anne ve babasının ruhlarına hediye ettikten sonra ölümün olmadığıyla ilgili şöyle bir konuşma yapar:

Yiyip içmeleri için gençlere işaret ederek “Canlar” dedi, “Hayat titreşimden ibarettir. Size ölümden sonra da hayat olduğu fikrini verir. Ruh bedenden azat olunca sonsuza kadar titreşimler yayar ve var olmaya devam eder. Bu da hayatın sonsuza kadar uzaması anlamına gelir. Neticede demek istediğim şu; ölüm yoktur (Emir, 2019: 157).

Romanın ilerleyen sayfalarında, Şahin Giray'ın mürşidi olan Tayyar Kaptan da ölür. Şahin Giray; kendini ikinci defa yetim kalmış gibi hisseder, çocuklar gibi yere serilip böğüre böğüre ağlar ve içindeki acıyı dışa vurmaya çalışır. Şahin Giray, bu ruh hali içindeyken bir hayat boyu edindiği tecrübelerden yola çıkarak ve birtakım

kitaplardan notlar almak suretiyle yazdığı hatıra defterinden ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet izleğini pekiştiren şu notları okur;

(...) En sonunda şöyle yazıyordu:

“İnsan için ölmek diye bir şey yoktur. Bu dünyada bedeninizle yaşarsınız, öldüğünüzde ruhunuzla yaşarsınız. Aslında beden de ruhun donmuş halidir (Emir, 2019: 177).

Allah tarafından daha önce takdir edilerek insanın kaderine yazıldığı için ölüm ile kader arasında sıkı bir ilişki vardır. Romanın başkışisi Damla, meşum kazadan sonra ölümün verdiği o şiddetli acıyı unutmak için kaçmayı dener. Büyükannesini de yanına alarak büyük bir şehre yerleşir. Burada tedavi görür ve birtakım antideprasan ilaçlar kullanarak kazada kaybettiği ailesinin acısını hafifletmeye çalışır. Fakat başarılı olamaz. Çünkü ölüm, bir kez daha karşısına çıkar ve bu hayattaki son dayanağı olan büyükannesini de elinden alır. Damla, artık tek başına ve yapayalnızdır. Damla, bir anda karşılaştığı ölüm gerçekliğine hazır olmadığı için depresyona girer. K. Oya Parker, *Postmodern Bilgelik: Yeni Çağ Söyleminde Kişisel Gelişim ve ‘Ruhsal Alıştırmalar* makalesinde bu durumu şu şekilde özetler.

Bu repertuarın insan psikoloji açısından önemli bir vurgusu da kişinin, kendine ve hayata dışarıdan bakmadığı aile kalıplarını, ‘karmalar’ını ve kişisel blokajlarını aşmadığı, yaşamında tekrarlayan ve döngüsellik kazanan senaryoların yaratıcısının kendisi olduğunu kavrayamadığı sürece depresyondan kurtulamayacağıdır. Bir anlamda depresyon, ya tekâmül sürecinin ya da kişinin bu hayatındaki ruhsal misyonunu gereğince yerine getirmemesinin bir epifenomen’idir (Parker, 2011: 79).

Paker’in bu sözleri adeta Damla’nın başına gelenleri özetler gibidir. Zira Damla, bir anda karşılaştığı ölüm gerçekliğine hazır olmadığı ve bu felaketin üstesinden gelecek bir ruhsal bilince sahip olmadığı için depresyona girer. Fakat Zirveköy’e dönüp başına gelen felaketlerle yüzleşmeye başlayınca ruhsal bir aydınlanma yaşamaya başlar. Bir taraftan da ruhsal tekâmül yolunun dikenlerle kaplı olduğunu fark etmeye başlar. Nitekim romanın birinci bölümünde; melek, Altın Damla’ya görünüp dualarının kabul olunduğunu ancak çetin bir mücadele geçireceğini söyleyerek gözden kaybolmuştu. Çetin bir mücadele gerçekliği Damla’yı çepeçevre sarmaya başlayınca eski dar kalıplarından sıyrılarak hakikati aşama aşama bulmaya başlar. Fakat hakikati bulma sanıldığı kadar kolay bir iş değildir ve bir anda gerçekleşmez. Nitekim Damla’nın Zirveköy’de yalnız kaldığı bir gecede yaptığı iç konuşma onun hâlâ tam anlamıyla teslim olmadığını kader ve Kazâya rıza göstermediğini gösterir.

(...) Şimdi büyükbabasının verdiği bilgilerden hatırladığı sadece “Kaderler yıldızlara yazılmıştır.” sözüydü. Geçmiş günlerin hasreti içinde gayriihtiyari “Ah büyük babacığım! Kaderlerimiz ne kötü yazılmış meğer.” diye mırıldandı. Anlatılamayacak derecede yakıcı bir özlemle birlikte bir anda gökyüzünün bilinmezliklerinden alev alev bir nota düşüverdi orta yere... Şiddetli bir ateşle kavrulan yüreğinden, “Ahh” diye bir feryat koptu. Şiddetinden cam sarsıldı. Cam önünden bir gölge geçer gibi olunca Damla korkuyla yerinden fırladı, terasa çıktığında büyükbabasını hayal meyal görür gibi oldu. Gülümsüyordu. Damla belli belirsiz bir korkuyla sarmalanmış sevinç çılgılığı atacakken birden görüntü kayboldu. Terasın önündeki ceviz ağacının dalları birbiriyle çarpışarak sallandı. Damla ürpererek çevrisine bakındı. Ve adeta beyninin kıvrımlarına sızan, nerden geldiği belirsiz “Ölüm diye bir şey yoktur.” Fısıltısıyla irkildi. İçeri kaçtı (Emir, 2019: 293).

Romanın ilerleyen sayfalarında Damla, büyükbabasının kitaplığında bulunan kitapları okuyarak ve yaşadığı deneyimlerinden dersler çıkararak kendini tanımaya başlar. Böylece, nefsinin terbiye ederek Allah’a yaklaşır ve ruhsal açıdan tekâmül eder. Büyükbabasının hatıra defterinden okuduğu şu paragraf da ona bu anlamda yardımcı olur.

Duygu yüklü bir vedalaşmadan sonra gemiye döndüm. Kaptan beni görünce halimden anlamış olacak ki hiçbir şey söylemeden sarıldı, bağrına bastı. Ona babamın öldüğünü söyleyince biliyorum anlamında başını salladı; “Oğlum” dedi. “Doğumdan itibaren ölüme doğru yolculuk ederiz. Toprakten geldik; toprağa gideriz. Lakin ayrılık zordur geride kalan için. Gerçi ayrılık da yoktur ama öyle gelir insana. Daha önce de bu meseleyi konuştuk seninle. Yapılması gereken; kazaya rıza, Yüce Yaradan’a sığınma, sabır ve teslimiyettir. Şimdi... Rabbine Şükret! Tevekkül içinde ol! Ölüm ve yaşam birdir. Dünyada bedenimizle, ahirette ruhumuzla yaşarız. Hayatımız bir masaldır. Derya da bir masaldır, biz de masalız. Her şey birleşir sonsuzluğa akıp gider (Emir, 2019: 302-303).

Yukarıdaki paragrafta geçen ifadeler, Damla’dan önce Şahin Giray’ın da ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet konuları üzerinde kafa yordüğünü ve her ikisinin benzer tecrübeler yaşadıklarının gösterir. Büyükbabasının kütüphanesinden aldığı bir kitapta yine kazâ ve kader bağlamında “teslim ve razı” ol cümlesi dikkatini çeker.

Kitabın rastgele açtığı sayfalarının birinde yine büyükbabasının altını çizerek yazdığı “Teslim ve razı ol” cümlesine dikkati takıldı kaldı. Şaşkınlı, ruhunun derinliklerinde yatıştırdığı sandığı isyan ve öfke kırıntıları kımıldamaya başlamıştı. Olan oluyordu işte! Eziz geçiyordu, yüreğini kanırtarak onu kabule zorluyordu. Ayrıca niyet teslim ve rıza? Büyükannesi de sık sık telaffuz ederdi bu iki kelimeyi ve Hz. İbrahim kıssasını anlatırdı (Emir, 2019: 308).

Romanın başkışisi Damla, ailesinin içinde bulunduğu kabristanı ziyarete gittiği bir günde mezarlık yolunda melekler aradaki perdeyi çekerek onu cennetteki ailesiyle buluşturur. Bu buluşmadan sonra “ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet” konuları ile ilgili Damla’nın kafasındaki bütün soru işaretleri silinir. Damla, devrin

tamamlama aşamalarından birisi olan kazâ ve kader inancını içselleştirerek kaderin önüne getireceği ölüm dâhil her türlü musibete rıza göstermek gerektiğini kabul eder.

Damla başını salladı. Kendi kendine konuşur gibi mırıldandı:

— Böyle. Ama daha da fazlası. İdrakin açılışı. Bir’lik ve mutluluk. Ermişlerin söyledikleri gibi ölüm diye bir şey yok!.. Öldü sandıklarımız yanı başımızdalar. Arada sadece bir perde var. O perde çekildiğinde onlarlasın. Ayrılık, gayrılık yok yani. Sonsuza kadar. Bunu bana söyleyenler oldu ama acılardan sıyrılamadığım için anlayamadım bunu. Hep karmaşık bir haldeydim. Bir rüya bana her şeyi anlattı. Ne kadar güzel! Allah’ım şükürler olsun! (Emir, 2019: 434).

Damla, romanın sonunda, devrini (ruhsal tekâmülünü) başarıyla tamamlar. Camus’un dediği gibi “Yalnızca tek bir özgürlük vardır, ölümle hesaplaşma özgürlüğü... Tanrı’ya inanmak, ölümü kabul etmektir” (Emir, 2008: 30). Böylece Damla, ölümün maddi yanını kabul ederek aslında ölümün olmadığını farkına varır ve özgürlüğüne kavuşur. Hakeza Sabahat Emir de işlediği bu izlekle ölümle hesaplaşmış ve bilhassa ablasının ölümüyle yaşamış olduğu acıyı hafifletmeye çalışmıştır.

Sabahat Emir’in kendi hayatından da bir takım izlerin görüldüğü *Nehir* romanı yapı ve izlek kapsamında; romanın kimliği, bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslup ile anlatım teknikleri bakımından değerlendirildikten sonra yazarın tek tiyatro eseri olan *Yunus Emre* de aynı kıstaslar bakımından incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SABAHAT EMİR'İN YUNUS EMRE OYUNUNDA YAPI VE İZLEK

3.1. Yunus Emre¹⁴

3.1.1. Oyunun kimliği

Yunus Emre adlı tiyatro oyunu, Türk edebiyatında özellikle hikâyeciliğiyle kendinden söz ettiren Sabahat Emir'in basılmış olan tek tiyatro eseridir. İlk baskısı “Kültür Bakanlığı Yayınları” tarafından 1997 yılında yapılan *Yunus Emre* tiyatro oyunun henüz ikinci baskısı yapılmamıştır.

Sabahat Emir, bu oyunda; bir taraftan kuraklık, kıtlık, yokluk, geçim sıkıntısı diğer taraftan Moğol saldırıları ve zalim beyin baskıları yüzünden umutsuzluğa kapılan ve perişan bir halde bulunan Anadolu'daki bir köy halkının zorlu yaşamını anlatmaktadır. 13.yüzyılda devlet otoritesinin olmadığı bir Anadolu köyünde bölge beyinin has adamı Cafer Ağa'nın köylüyü haraca bağlayarak onlara zulüm etmesi Yunus Emre'nin hayatı üzerinden işlenmeye çalışır. Yunus, can ve mal kaygısıyla iyice umutsuzluğa kapılan hatta Allah'a isyan etmeye başlayan halkın çorak yüreklerine değişleriyle su serper, sevgi ve hoşgörüyle onların sorunlarını suhuletle çözer.

Yunus Emre'nin Taptuk Emre dergâhına girdikten sonraki değişimi ve tekâmülünün de anlatıldığı bu oyunda; sınanma, sabır, sorgulama, taklidi iman, tahkiki

¹⁴ Yunus Emre, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, 1. Basım, 117 s.

iman, insan varlığının amacı, beşeri aşk, ilahi aşk, nefisle mücadele, öfkeyle baş etme, dünyanın geçiciliği, kibir ve korku gibi başlıklar izleksel kurguyu belirler. Bu izlekler ışığında dönemin toplumsal ve bireysel sorunları Sabahat Emir'in bakış açısıyla okuyucuya sunulur.

3.1.2. Bakış açısı ve anlatıcı

İsmail Çetişli ve bazı edebiyat bilimcileri, tiyatroyu bir “anlatma” sanatı değil “gösterme” sanatı olarak kabul ettikleri için bu türde anlatıcının olmadığını iddia eder. Esen Çamurdan, gibi bazı araştırmacılar ise piyeslerin bir edebiyat eseri olarak incelenmesi durumunda anlatıcı unsuru bakımından da incelenmesi gerektiğini savunur (Şen, 2017: 19-40).

Can Şen, *Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi* makalesinde göstermeye bağlı edebî metinlerde anlatıcının karakter anlatıcı ve yazar anlatıcı olmak üzere iki başlıkta incelenmesi gerektiğini söyler (Şen, 2017: 21). *Yunus Emre* tiyatro oyununun bakış açısı ve anlatıcı unsuru bakımından incelenmesinde Can Şen'in sınıflandırması esas alınmıştır.

Şen'e göre bazı tiyatro metinlerinde oyunun kişilerinden birisi yazarla okuyucu/seyirci arasında iletişim kurar; dekor veya kişilerin jest ve mimikleri hakkında okuyucuya bilgi verir. Bu tarzda yazılan tiyatro oyunlarında karakter anlatıcı vardır. Bazı tiyatro oyunlarında ise yazar araya girerek dekor ve kişilerin jest ve mimikleriyle ilgili parantez içi açıklamalar yapar. Parantez içi açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirildiği bu tarz tiyatro oyunlarında ise yazar anlatıcı vardır (Şen, 2017: 19-40).

Yunus Emre tiyatro oyununda Sabahat Emir, ikinci anlatıcıyı yani “yazar anlatıcıyı” tercih etmiştir. Oyunda, parantez içinde dekor ve kahramanların hareketleri hakkında bilgi veren hatta ne düşündüklerini bilen hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcıyı görmek mümkündür.

KADINCIK NİNE— (Bir süre Amber'i şaşkın bakışlarla izledikten sonra) Buna ne haller oldu böyle?.. (Seslenir) Amber, kız Amber! Ne oldu? Kuyruğu yanmış it gibi niye dolanıyorsun böyle?

AMBER KIZ— (Kendi kendine mırıldanır gibi konuşmağa başlar.) Sık sık düşümde görürdüm Yunus'u.. Yana yakıla türküler çağırırdı hep... (Dalar) Hala kulaklarımda sesi... Bana hallerinden haber verilmiş meğer... (Öksürür.) Anlamamışım.

KADINCIK NİNE— (Kalkar, topallaya topallaya Amber’in yanına gider, çömelir). Nasıl gördün kız, anlat hele!

AMBER KIZ— (Utangaç. Dalgın) Başımı her yastığa koyduğumda... Yunus’u düşümde göstermesi için Tanrı’ya yakarırdım...

(Bulundukları yer kararır) (Emir, 1997: 51).

Alıntıladığımız bu diyalogdaki parantez içi açıklamalar çıkarılırsa okuyucu, Kadıncık Nine ve Amber Kız’ın jest ve mimikleri hakkında bilgi sahibi olamaz. Eser sahnelendiğinde oyuncular bu hareketleri canlandırdığından parantez içi bilgiler kendiliğinden ortadan kalkar. Böylece, anlatıcı aradan çekilir ve olay ile seyirci baş başa kalır.

3.1.3. Olay örgüsü

Tiyatro oyunlarının oluşumundaki en önemli unsurlardan biri şüphesiz olay örgüsüdür. Zira zaman, mekân, kişiler vb. diğer unsurlar vaka etrafında bir araya gelir. İsmail Çetişli olay örgüsünü şu şekilde ifade eder. “Eserde nakledilen hâdise veya hâdiseler zinciri veya bir oyunun, hikâyenin yahut romanın içinde olup biten her şey” (Çetişli, 2004: 60). Tiyatro oyunlarında metnin çoğunun diyaloglardan oluşması “dramatik özün” ön plana çıkmasını sağlar. “Anlatmada vaka nakledilir, göstermede ise okuyucunun gözleri önünde tecessüm ettirilir” (Aktaş, 1991: 12). Böylece vakanın okuyucuyu sıkmasının önüne geçilir ve vakanın eserdeki hacmi asgariye seviyeye çekilerek verilmek istenen duygu daha sıcak ve gerçekçi yansıtılır.

Yunus Emre eseri, göstermeye dayalı bir metin olduğu için ve “gösterme tiyatroya has anlatma tekniği” (Aktaş, 1991: 14) olduğundan eserdeki olay örgüsünün önemli bir kısmı “(...) umumiyetle gösterme vasıtasıyla dikkatlere sunulmaktadır (Aktaş, 1991: 14). İki perde ve toplam yirmi iki tablodan oluşan piyeste olay örgüsü şu şekilde ifade edilebilir:

Birinci perde

Tablo- 1

- 14.yy.ın başlarında, Orta Anadolu’daki bir Türkmen köyünü haraca bağlayan zalim Bey’in has adamı Cafer Ağa’nın tarlada perişan bir halde çalışan köylüleri denetlemek için yanlarına gelmesi ve tahakküm edici bir şekilde köylülerin çalışması için onlara tehditler savurması.

- Cafer Ağa gittikten sonra köylülerin yaşadığı yoksulluğu, kıtlığı ve sefaleti sorgulaması.
- Köylülerin sıkıntı ve bezginlik içinde tarlada çalıştıkları bir günde köye bir ozanın gelmesi.
- Ozanın güzel sözler işitmeye muhtaç köylülere Yunus adlı bir dervişten deyişler okuması.
- Başta Yunus'un eski nişanlısı Amber olmak üzere köyün yaşlılarının ozanın okuduğu deyişlerin Yunus'a ait olduğunu anlamaları.

Tablo- 2, 3, 4, 5 ve 6

- Köylülerin Yunus'la ilgili hatıralarını zamanda geriye dönerek Ozan'a sırayla anlatmaları.
- Sırasıyla Gafur, Kadıncık Nine, Amber Kız ve Fadime Ana'nın Yunus'la yaşadıkları hatıraları ozana anlatmaları.

Tablo- 7

- Yunus'un aç olan köylülerine buğday bulmak için dergâha gitmesi, erenlerin Yunus'taki cevheri fark edip ona buğday yerine himmet vermeyi teklif etmeleri fakat Yunus'un bunu kabul etmemesi.
- Yunus'un buğday yerine himmeti kabul etmediği için pişman olup dergâha dönmesi.
- Ancak erenlerin Yunus'a vaktin geçtiğini söyleyerek onu Taptuk Emre'nin dergâhına yönlendirmeleri.
- Yunus'un köye döndükten sonra büyük bir değişim göstermesi ve çıplak ayak, baş açık bir daha gelmemek üzere tekrar erenlerin kapısına gitmesi.

Tablo- 8

- Ozan'ın; Yunus Emre'nin geriye kalan gizemli hikâyesini; Taptuk Emre'ye intisabını, olgunlaşmasını, düşünce ve inanç yolunda gösterdiği gelişmeleri köylülere anlatması.
- Dergâh arkadaşlarından Selim'in Yunus'a ben senin gibi olamıyorum çok günah işliyorum ve bundan dolayı umutsuzluğa kapılıyorum, demesi.

- Bunun üzerine Yunus’un kendisinin de günah işlediğini ve bazen insanı çileden çıkaran heveslere kapıldığını Selim’e söylemesi.

Tablo- 9

- Dergâh arkadaşı Selim’in Yunus’a heveslerini sorması üzerine Yunus’un bazen Amber Kızı dans ederken düşlediğini, bazen de kuş tüyü yataklar düşleyip Bey gibi tavır satmak, bağırıp çağırmak ve öfkeyle kabarmak istediğini söylemesi.
- Selim’in heyecanla sen de mi Derviş Yunus? Oysa içimizdeki en iyi durumda olanı sensin demesi üzerine Yunus’un hırka ve taç giyinmekle derviş olunamayacağını ona söylemesi.

Tablo- 10

- Taptuk Emre’nin Yunus Emre’ye “İrmak denizi aşmıştır.” (Emir, 1997: 49) diyerek artık kendisine ihtiyacının kalmadığını ve dilediği yola gidebileceğini söylemesi.
- Yine Taptuk Emre’nin Yunus Emre’ye “İster Kâbe yoluna, ister halk yoluna...” (Emir, 1997: 49) git demesi üzerine Yunus Emre’nin “Benim Kâbe’m gönüllerdur şeyhim” (Emir, 1997: 49) demesi.

Tablo-11

- Amber Kız’ın Yunus’u rüyasında görmesi için Allah’a dua etmesi.
- Yunus’un Amber’in rüyasına girerek ona bir şeyler anlatmak için çaba sarf etmesi fakat Amber’in Yunus’un vermek istediği mesajları anlayamayıp her düşün sonunda yalnız kalması.
- Amber’in Yunus’un rüyada bahsettiği aşktan muradının kendisi olmadığını fark etmesi ve üzülmeye üzerine köylülerin ve ozanın Amber’e “Yunus’un gönlünü Hak aşkına çeviren senin sevgindir” (Emir, 1997: 55) deyip onu teselli etmeleri.
- Cafer Ağa’nın tarlada çalışan köylüleri denetlemeye geldiği bir sırada onları ozanın etrafında sohbet ederken bulması ve köylülere kızıp ozanı oradan kovması.

İkinci perde

Tablo- 1

- Halkı aydınlatma yolunda ilden ile dolaşan, her gittiği yere umut ve mana saçan derviş Yunus'un köyüne dönmesi.
- Yunus'un köy mezarlığında iyice yaşlanmış, dertli ve akli dengesini yitirmiş Zeliha Kadı'yla karşılaşması ve ona birtakım nasihatlerde bulunması.
- Yunus'un dediklerine başta bir anlam veremeyip onlara direnç gösteren Zeliha Kadın'ın sonradan Yunus'un dediklerini içselleştirip içinin huzur bulması.

Tablo- 2

- Köy dışında bir koruda birbirini seven Çoban Rıza'yla Cafer Ağa'nın kızı Güldeste'nin buluşması.
- Güldeste'nin Çoban Rıza'ya zalim babasının kendisini Bey'in oğluna verdiğini söylemesi üzerine Çoban Rıza'nın içinin öfkeyle dolması.
- Yunus'un aşk acısı çeken ve içi Cafer Ağa'nın kiniyle dolu olan Çoban Rıza'yla karşılaşması ve ona birtakım nasihatlerde bulunması.
- Bunun üzerine Çoban Rıza'nın içindeki kinin ve öfkenin savrulup gitmesi.

Tablo- 3

- Cafer Ağa'nın hastalanması, hekimlerin bu hastalığa çare bulamaması, bunun üzerine Hoca Efendi'yi yanına çağırması ve kendisine okuyup nefes etmesini istemesi.
- Buna karşılık Hoca Efendinin ise Cafer Ağa'ya dinin elden gittiğini söylemesi.

Tablo- 4

- Cafer Ağa'nın kızı Güldeste'nin kapalı olduğu odada kafesteki kuş ile aşk üzerine konuşması.
- Güldeste'nin kafesteki kuşa zalimlerin kalbe kilit vurulamayacağını bilmediklerini, söylemesi.

Tablo- 5

- Cafer Ağa'nın karısına artık rahat bir nefes almanın kendisine haram olduğunu söylemesi ve şifa için iyice umutsuzluğa kapılması.

Tablo- 6

- Yunus'un Cafer Ağa'nın rüyasına girerek ona hastalığının dermanının kendi sözlerinde olduğunu söylemesi.
- Bunun üzerine Cafer Ağa'nın rüyanın etkisiyle korkup olanları karısına anlatması.
- Yunus'un Cafer Ağa'nın evine gelip ona derdinden şifa bulması için malını köylülere dağıtması ve kızını sevdiğine vermesi gerektiğini söylemesi.
- Cafer Ağa'nın başta Yunus'a itiraz etmesi fakat sonra nefes alamaması üzerine malından azar azar dağıtıp bu durumu test etmeyi düşünmesi.

Tablo- 7

- Yunus'un köy dışında ağaçlı bir yerde iç muhasebesi yaptığı bir sırada karısıyla kavga edip evden kovulan Muhittin'le karşılaşması ve ona karı ile koca arasındaki ilişki üzerine nasihatlerde bulunması.
- Muhittin'in de başta Yunus Emre'nin sözlerine itiraz etmesi fakat daha sonra yola gelerek “kadını attık eve bir güzel kul eyledik.” (Emir, 1997: 93) demesi ve eve gidip karısıyla barışmayı düşünmesi.

Tablo- 8

- Cafer Ağa'nın Yunus'un sözleriyle insafa gelip köylülere erzak dağıtmaya başlaması ve hastalığının şifa bulması.
- Köylülerin Cafer Ağa'nın insafa gelişini ve köydeki diğer sorunların ortadan kalmasını Yunus'un kerameti olarak görmesi.
- Ham bir sofı olan Hoca Efendi'nin olup bitene bir anlam verememesi ve bu konu hakkında ozanla konuşması.

Tablo- 9

- Kâhyanın Cafer Ağa'nın yanına gelip kilerin bitmek üzere olduğunu söyleyip yardım etmeyi kesmelerini önermesi.

- Cafer Ağa'nın erzak dağıttığı için iyileştiğini bildiğinden buna itiraz ederek erzak dağıtmaya devam etmelerini emretmesi.
- Cafer Ağa'nın kızını zalim beyin oğluyla evlendirmekten vazgeçmesi.
- Güldeste'nin zalim beyin oğluyla evlenmekten kurtulduğu için gelip babasını yanaklarından öpmesi ve Cafer Ağa'nın buna çok sevinmesi.

Tablo- 10

- Ham sofı Hoca Efendi'nin olup biteni yardımcısı Seyfullah'la konuşması ve Yunus'un halk üzerinde kendisinden daha etkili olduğunu itiraf etmesi.
- Buna rağmen işin hikmetini çözemediği için halkı ve Yunus'u suçlaması.
- Yunus'un pencereden sızan olağanüstü bir ışıkla Hoca Efendi'ye görünerek kendini tanıtmaması ve Hoca Efendi ile Yunus'un deyişlerle atışması.
- Yunus'un dedikleriyle Hoca Efendi'ye galip gelmesi ve Yunus'un sözlerinden etkilenen Hoca Efendi'nin titreyerek dizleri üstüne çökmesi.

Tablo- 11

- Cafer Ağa'nın köylülere ziyafet verdiği bir sırada zalim Bey'in habercilerinin gelip Cafer Ağa'ya tehditler savurarak Bey'in olup bitenden rahatsız olduğunu, ihaneti asla affetmeyeceğini söylemeleri.
- Bunun üzerine Hoca Efendi dâhil bütün köylülerin birlik olup habercilerin üzerine yürümesi ve zalim Bey'den korkmadıklarını haykırmaları.

3.1.4. Zaman

Yunus Emre oyununda vaka zamanı, 13.yy.ın ikinci yarısından 14.yy.ın başlarına kadarki yılları kapsar. Oyunun başında Tablo-1'de verilen açıklama bunun kanıtı niteliğindedir. “Dekor- 14.yüzyıl başlarında, Orta Anadolu'da bir Türkmen köyü tarlası... Ötede ağıl...” (Emir, 1997: 1).

Yunus Emre'nin 14.yy.ın başında yaşını başını almış bir ihtiyar olması ve geriye dönüşlerle onun gençliği hakkında bilgiler verilmesi oyundaki olayların 13.yy.ın ikinci yarısı ile 14.yy.ın başları arasında yaşandığını gösterir. Böylece, oyunun vaka zamanı 13.yy.ın ikinci yarısı ile 14.yy.ın başları iken vakanın anlatılma zamanı ise ortalama kırk elli senedir.

PİR YUNUS— Hey koca Yunus Hey!. Kocaldın gayri... Bir adım atınca soluk soluğa kalmaktasın... Eski tanışlarından kimse kalmamış köyde... Senin niye vaden dolmadı hala? (Siperde kalan bir ağaç kütüğüne oturur) (Emir, 1997: 88).

Yunus Emre'nin oyunun birinci perdesinde Orta Anadolu'daki Türkmen köyünden Taptuk Emre dergâhına gidişyle burada olgunlaşması ve Taptuk Emre'den icazet alarak halkın arasına karışıp gönüller yapması ve yeniden Türkmen köyüne dönmesi arasında geçen süre, vak'a zamanını gösterir.

Oyunda belirtilen zaman dilimi ile Yunus Emre hakkında yapılan araştırmalarda ortaya çıkan doğum ve ölüm bilgisi, yüz yıl bakımından birbiriyle örtüşmektedir.

Risâletu'n-Nushiyye'deki bir beyti esas alarak E. J. W. Gibb ile Fuat Köprülü, Yunus Emre'nin on üçüncü yüzyılın ikinci yarısı ile on dördüncü yüzyılın ilk yıllarında yaşadığını ileri sürmüşlerdir (Tekindağ, 1966: 60).

Bu mevzudaki tetkikleri ile tanınan Abdülbâki Gölpınarlı, önce, bazı delillere dayanarak, Yunus Emre'nin 730/1 329-735/1334 seneleri arasında öldüğünü tahmin etmiş, 720/1320'de Yunus'un 72 (doğrusu:82) yaşında öldüğünü belirten bir kayda rastlayan Profesör Adnan Sadık Erzi'nin buluşundan sonra, mezkûr seneyi tashih etmek zorunda kalmıştır. Bu suretle, Yunus Emre'nin 1238-1320 seneleri arasında yaşadığını kabul etmek, şimdilik en doğru bir harekettir (Tekindağ, 1996: 61).

Öte taraftan eserde köylülerin ekinleri biçmesinden anlaşıldığına göre nesnel (aktüel) zaman 14.yy.ın başlarında bir yaz mevsimidir. “Müziğin ritmine uygun olarak cılız ve bodur ekinleri biçmeye çalışan köylüler...” (Emir, 1997: 1).

Belirli zaman ibareleri kullanılmamakla birlikte oyun, yaklaşık yarım yüz yıllık bir süreci kapsar. Köylülerin sıkıntı ve bezginlik içinde tarlada çalıştıkları bir gün; köye bir ozan gelir ve Yunus Emre'den deyişler okur. Köylüler okunan deyişlerin köylerinden çıkan Yunus'a ait olduğunu fark ettikten sonra onunla ilgili hatıralarını anlatmaya başlarlar. Böylece oyunun vakası, içinde bulunulan zamandan geçmişe, geçmişten tekrar an'a uzanan akronik bir zaman sunumu ile verilir. Tanık anlatıcı ozan, sözü köylülere bıraktığı anda an'dan geçmişe dönüş süreci baslar. Köylüler hatıralarını bitirip sözü tekrar tanık anlatıcıya bıraktığında ise geçmişten ana dönülür. Geriye dönüşlerle anlatılan hatıralarda tarih kesin olarak verilmez. Geçmiş zamanın anlatıldığı bölümlerde anlatıcı genellikle özetleme tekniğine başvurmuş ve çoğu kez zamanda atlamalar yapmıştır. Anlatıcı, anılarını anlatırken genellikle geçmiş zaman kip ve eklerini kullanır. Oyundaki karakterlerden Fadime Ana'nın Yunus'la yaşadığı hatıra metinde şöyle anlatılır.

FADİME ANA— (İçini çeker) Köyüne... Köylüsüne yardım etmek için... Onu da ben anlatıvereyim size... Ah ah!(Dalar.)Görülmedik bir kıtlık çekmekteydik o zamanlar. Kuşlar, kuzular inim inim inler, bebeler bir lokma somun için feryad ü figan ederlerdi. Bir deri bir kemik kalmıştık hepimiz. Benizlerimiz işte şu başaklar gibi sararmıştı. Benim gelin yeni doğum yapmıştı o zamanlar. Beslenemediğinden garibimin sütü çekilmiş, yataklara düşmüştü. Bebe deseniz...(Gençlerden birini gösterir). Aha, şu haydut olur (...)
(Emir, 1997: 33).

Köylülerin Yunus’la ilgili hatıraları bir taraftan Yunus Emre’nin gençliği hakkında okuyucuya bilgi verirken diğer taraftan o dönemin sosyal yaşantısı hakkında da ipuçları verir.

Yazar, akronik zaman yöntemiyle Yunus’un geçmiş yaşantısıyla ilgili bilgiler verdikten sonra aktüel zamana tekrar döner. Aktüel zamanda oyunun sonlarında doğru Yunus, köyüne döner. Köyüne döndüğünde her yönüyle kemale ermiş bir pir-i fanidir. Artık halkı aydınlatma yolunda ilden ile dolaşan her gittiği yere umut ve mana saçan bir derviştir. Değişleri ve saygıdeğer kişiliğiyle köylülerin arasında bozulmuş olan birliğin, dirliğin, sevgi, saygı, barış ve adaletin tekrar inşa edilmesinde öncü olur.

Sonuç olarak oyundaki zaman ile ilgili şunlar söylenebilir. Oyunda olaylar 13.yy.ın ikinci yarısı ile 14.yy.ın başlarında geçer. Sabahat Emir, bir taraftan Yunus Emre’nin efsanevi kişiliği ve tekâmülü hakkında bilgi verirken bir taraftan da vakanın yaşandığı yüzyıllarda kuraklık, kıtlık, yokluk, geçim sıkıntısı, Moğol saldırıları ve zalim beyin baskıları yüzünden umutsuzluğa kapılan perişan haldeki bir Orta Anadolu köyünün fotoğrafını çeker. *Yunus Emre* oyunu; bir taraftan toplumsal çaresizliği, din adına yapılan yanlışları, baskıyı, zulmü anlatırken diğer taraftan sabrı, hoşgörüyü, sevgi, saygıyı ve zulme başkaldırıyı da işlediği için Emir’in önemli eserler arasında zikredilebilir.

3.1.5. Mekân

Seyirci ve oyuncudan sonra tiyatro için vazgeçilmez bir unsur olan mekân; “Tiyatro sanatı için sınırları belirlenmiş bir alan” (Brockett, 2000: 32) olarak açıklanır. Beliz Güçbilmez, mekânın tiyatro için önemini “tiyatro mekândır.” (Güçbilmez, 2007:126) diyerek belirtir. Sahne ise tiyatro açısından bakıldığında zaman, sınırları belli ve sabit; fiziki bir mekân (Güngenci, 2020: 28) olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda mekân “geniş ölçekli bir uzamsal tasavvur değil, görüş mesafesinde yer alan ve dar biçimde çerçevelenmiş “sahne” olarak” (Çıraklı, 2015: 109) düşünülmelidir. Özdemir Nutku ise sahneyle ilgili olarak şunları söyler: “Sahne, oyuncunun evrenini ortaya çıkaran,

yönetmenin tasarım gücüne orantılı olarak sınırsız anlatım gücü sağlayabilen oyun yeridir; yalnız bir yapının içinde değil, açık havada da var olan anlatım aracıdır” (Nutku, 2002:130). Öte yandan sahne, seyirciler için de oyunu izledikleri takip ettikleri bir mekândır.

Bahar Dervişcemaloğlu ise anlatıda mekânı “durumların ve olayların içinde gösterildiği, sunulduğu yer”, “karakterlerin içinde dolaştıkları, yaşadıkları ve eylemde bulundukları ortam ya da muhit” şeklinde tanımlar. Daha sonra “mekânın anlatıda büyük rol oynayabileceğini, özel bir anlam, tematik ve yapısal bir işlev taşıyabileceğini hatta bir çeşit ‘karakterizasyon’ aracı olabileceğini” (Dervişcemaloğlu 2016: 174-175) ifade eder.

3.1.5.1. Çevresel mekân

Kurmaca metinlerde anlatılacak bir vakanın veya durumun edebî bir değer oluşturabilecek bir kıvama gelebilmesi için şahıs kadrosuna, zamana ve mekâna ihtiyacı vardır. Şahıs kadrosu, zaman ve mekân; bir eşkenar üçgenin kenarları gibi birbirleriyle bağlantılıdır. Taban kenarlarından birinde şahıs kadrosu, diğerinde zaman bir diğerinde ise mekân yer alır. Mehmet Narlı’ya göre, “İnsanın sosyal, politik, kültürel ve edebî varlığı, mekânın anlam ve işlevlerini belirleyip biçimlendirdiği gibi mekân da insanın sosyal, politik, kültürel ve edebî varlığının niteliklerini etkilemektedir” (Narlı, 2007: 9). Bu yönüyle *Yunus Emre* oyununda mekân bakımından çift yönlü bir etkileşim dikkati çekmektedir. Bir taraftan Yunus Emre’nin mekân üzerinde etkisi görülürken diğer taraftan mekânın da Yunus Emre üzerindeki etkisi görülür. İleride daha detaylı anlatılacak olan aynı mekânın “Orta Anadolu’daki bir Türkmen köyünün” Yunus’un gelişle algısal bakımdan vaziyet değiştirmesi buna kanıt olarak gösterilebilir.

Yunus Emre oyunundaki mekânın bir fonksiyonu da 13.yy.ın ikinci yarısı ile 14.yy.ın başlarındaki Orta Anadolu’nun sosyo/ kültürel durumu hakkında okuyucuya bilgi vermesidir. “Mekân unsurundan kahramanın kimliğiyle birlikte içinde yaşanan ortamın sosyo/ kültürel portresinin çizimi yönünden de yararlanılır” (Tekin, 2020: 157).

Sabahat Emir, bu oyunda bir taraftan Yunus Emre’nin kişisel gelişimi hakkında okuyucuya bilgi verirken bir taraftan da Yunus Emre serüveninin geçtiği çevrenin sosyo/ kültürel özellikleri hakkında okuyucuya bilgi verir. Böylece, okuyucu 13.yy.ın ikinci yarısı ile 14.yy.ın başlarındaki Orta Anadolu hakkında detaylı bir bilgi edinir.

Yunus Emre oyununda Yunus'un yaşam öyküsünün ve köylülerin yazgısının zamanda geri dönüşler yapılarak anlatıldığı bölümlerde, vakanın geçtiği mekânlar şunlardır. Hücre, genç Yunus'un kulübesi, bir kır yeri, yoksul bir kulübe, dergâh, orman, dergâhtaki Taptuk Emre'nin odası, bir pınar başı, kırılık alan, köy girişi, köy mezarlığı, köy dışında bir koru, Cafer Ağa'nın evindeki çardak altı, Güldeste'nin odası, mescitteki Hoca Efendi'nin odası ve köy meydanıdır.

Oyunun dış çerçevesini oluşturan vaka, Orta Anadolu'da bir Türkmen köyünde geçmektedir. "14.yüzyıl başlarında, Orta Anadolu'da bir Türkmen köyü tarlası... Ötede ağıl..." (Emir, 1997: 1). Bu köydeki bir tarlada çalışan köylülerin yanına gelen ozan, burada köylülere derviş Yunus hakkında bilgi verir; köylüler de ona Yunus Emre'nin dergâha girmeden önceki gençlik yılları hakkında bilgi verirler. İç çerçeveyi oluşturan ve oyunun Yunus Emre'yi anlatan bölümlerinde ise vaka Yunus'un yaşadığı değişik mekânlarda geçer. Birinci perdede izlemekle uyumlu olarak şu mekânlar geçmektedir: hücre, genç Yunus'un kulübesi, bir kır yeri, yoksul bir kulübe, dergâh, bir orman, dergâhtaki Taptuk Emre'nin odası ve bir pınar başıdır. Kapalı mekânlar, bilhassa dergâh ve Taptuk Emre'nin odası Yunus Emre'nin nefsi terbiye ettiği yerler iken açık mekânlar Yunus Emre'nin irşad görevi üstlendiği yerler olarak karşımıza çıkar. Zira "Mekân, insanın ruh halini ve ait olduğu kültürel değerleri ortaya çıkaran önemli bir gösterge ve 'yaşam'a alanıdır" (Elçi, 2003: 17).

İkinci perdede, ana mekân yine yukarıda bahsedilen Türkmen köyüdür. Bununla birlikte kırılık alan, köy girişi, köy mezarlığı, köy dışında bir koru, Cafer Ağa'nın evindeki çardak altı, Güldeste'nin odası, mescitteki Hoca Efendi'nin odası ve köy meydanı da olayların yaşandığı diğer mekânlardır. Sabahat Emir, bu tiyatro oyununda uzun uzadıya mekânın/ dekorun tasvirini yapmayı tercih etmez. Bir iki cümleyle mekân hakkında bilgi verdikten sonra diyalog kısmına geçer: "Cafer Ağa'nın evinin bahçesinde çardak altı... Cafer Ağa kerevete serilen döşeginde yatmakta" (Emir, 1997: 76).

Hülasa, *Yunus Emre* oyununda mekân, sahne ile sınırlandırmış bir mekân gibi durur. "Müzik kesilir. (Hücre kararır. Ozan ve köylülerin bulunduğu yer aydınlanır)" (Emir, 1997: 23). Bu mekân içinde sınırlı dekorlar kullanılarak ve anlatılan olayla uyumlu ışık ve müzik verilerek okuyucunun zihninde bir mekân canlandırılır.

3.1.5.2. Olgusal mekânlar

Olgusal mekânlar, kahramanların kişiliklerinin şekillenmesinde etkisi olan mekânlardır. İnsanın yaşantısına yön veren bu yerler kişinin tekâmülünü gerçekleştirebildiği, olumlu ülkü değerler ile uyumlu hissettiği, genişleyen mekânlar ya da kişinin çıkmaza girdiği, nefes almakta zorlandığı yerler olarak iki başlık altında incelenebilir (Korkmaz, 2007: 399-415). Bu bağlamda olgusal mekânlar, fonksiyon itibarıyla iki başlık altında incelenebilir:

Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar

Sınırları sonsuza açılan mekânlar, açık ve geniş mekânlar (Korkmaz, 2007: 403).

Bu tiyatro oyununda ise mekân; Yunus Emre'nin tarihi kişiliğinin oluşması ve mekâna (coğrafyaya) etkisine göre şekillenir.

3.1.5.2.1. Kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar

Anadolu, 13. yüzyılda yaşanan Moğol istilası, iç savaş, siyasi otorite boşluğu, kuraklık, kıtlık, hastalık, çaresizlik ve yoksulluklar nedeniyle perişan bir haldedir. Denilebilir ki bu yüzyıl, Anadolu coğrafyasının en acılı ve en buhranlı dönemlerinden biridir. İşte Anadolu'da yaşanan bu trajediyi yansıtabilmek ve bu trajedinin köylülerin psikolojisine etkisini göstermek için Sabahat Emir, *Yunus Emre* oyununa aşağıdaki diyalogla başlar.

GAFUR EMMİ— (Umutsuzlukla başını sallar.) Kıyamet yaklaştı zahir!. Benim umudum kalmadı gayri... (Esefle içini çeker) Dingili çıkmış bu dünyanın, dingili. İnsan, insanın Azrail'i kesilmiş!. Haydi, gayretlenelim de bitirelim şu işleri... Biraz sonra çıkar gelir dinsiz imansız, sonra etmediğini komaz bize... Haydi!

(Köylüler isteksiz isteksiz çalışmaya koyulur...) (Emir, 1997: 5).

Kuraklık, kıtlık ve yoksulluk yetmezmiş gibi Cafer Ağa'nın baskı ve zorbalıkları halkı iyice bezdirir ve onları Allah'ı sorgular bir hale getirir. Sefaletin her türlüşünün hüküm sürdüğü Orta Anadolu'daki Türkmen köyü fiziksel olarak geniş bir yerdir. Fakat yukarıda sayılan imkânsızlıklar nedeniyle köylülerin kendilerini burada sıkışmış hissetmeleri bu geniş mekânı; kapalı-dar ve labirentleşen bir mekâna dönüştürür. Ramazan Korkmaz'ın ifadesiyle; "Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır" (Korkmaz, 2007: 403).

Köylülerin tarlada çalıştığı bir sırada köye gelen ozanın sözleri mekânın kapalı-dar özelliğini özetler gibidir.

(Çevresine bakınır. Bir ağaç altına oturur. Mendiliyle alnındaki terlerini silerken kendilerini çalışmaya kaptırmış köylülere bakar. Kendi kendine gülümser.) (Seyirciye dönerek konuşur.) Buranın da diğer köylerden farkı yok!.. (İçini çeker.) Hep çalışma, hep didinme. Yüzler mahzun, gönüller kaygılı. Ekilen dert, biçilen umutsuzluk sanki!.. (Başını sallayıp acı acı gülümser.) Bu fakir de gönülden yana az mı dertli hani! (Dalar.) En iyisi ozan... Al sazını eline, getir derdini dile.. (Sazını çalıp söylemeğe başlar) (Emir, 1997: 8).

Yunus Emre oyununda, dışarıya çıkmasına izin verilmeyen Cafer Ağa'nın kızı Güldeste'nin odası da dar-kapalı mekân özelliği gösterir. Babası tarafından Zalim Bey'in oğluyla zorla evlendirileceği için Güldeste'nin bu odadan çıkmasına izin verilmez. Güldeste'nin dar ve küçük bir odaya kapatılması ruhi sıkışmayı pekiştirmektedir. Nitekim yazarın odaya nesne olarak kafesteki kuşu yerleştirmesi de yine bu duyguyu ve sıkışmışlığı okuyucuya her yönüyle hissettirmektedir. Dışarıya çıkmasına izin verilmeyip özgürlüğü kısıtlanan Güldeste, kendi durumuyla odadaki kafeste bulunan kuşun durumunu özdeşleştirir ve duygularını şu şekilde yansıtır.

Zavallı minik kuşum!.. Kader arkadaşım... İkimiz de kapatıldık!.. Sevdığımızdan ayrılmaya zorlandık!.. Ama zalimler bilmiyorlar ki kalbe kilit vurulamaz!.. Bilsen, onu o kadar seviyor ve özleyorum ki... (Emir, 1997: 79-80).

Bu özdeşim yolu ile aralarında psikolojik bir bütünlük oluşan Güldeste ile kuşun yaşadıkları baskı, ikisinin de yaşadığı mekânı dar-mekân haline dönüştürür.

3.1.5.2.2. Açık ve geniş mekânlar

Yunus Emre, Fadime Ana'nın torununun açlıktan ölmemesi için erenlerin dergâhına erzak bulmak için gider. Erenler Yunus'taki cevheri sezip ona buğday yerine himmet vermek isterler. İhtiyacım buğdaydır deyip buğdayda ısrar eder. Sonra pişman olup geri döner fakat bu sefer de erenler vakit geçti Yunus'un kilidi Taptuk Emre'ye verilmiştir deyip onu geri gönderirler. Bunun üzerine aldığı erzağı köyüne bırakır ve Taptuk Emre'nin dergâhına gider.

Uzun yıllar Taptuk Emre'nin dergâhında kalan Yunus Emre, burada nefsiyle mücadele edip olgunlaşır ve kâmil bir insan olur. Taptuk Emre'nin kendisine: “Artık bize muhtaçlığın kalmamıştır Yunuscan... Irmak denizi aşmıştır...Var, dilediğin yola git.. İster Kâbe yoluna, ister halk yoluna..” (Emir, 1997: 49) demesi üzerine Yunus Emre, halk yolunu seçer ve “Benim Kâbe'm gönüllerdir şeyhim. Halkın arasına

karışmak... Hak manasını saçmak, gönüller yapmak dilerim...” (Emir, 1997: 49) diyerek değişleriyle halkın dertlerine çare olmaya çalışır. Zira Moğol istilası, siyasi otorite boşluğu, iç savaş ve çekişmelerin de etkisiyle, kuraklık, kıtlık, hastalık, çaresizlik ve yoksulluklardan perişan olan halkın Yunus’a ihtiyacı vardır. Bu bağlamda Yunus Emre; hep umudu, sevgiyi, kardeşliği, güzel ve iyi adına ne varsa gönüllere onu nakşetmeye çalışır. Uzun yıllar sonra köyüne döner ve köydeki halkın makûs talih bir anda değişir.

Yunus Emre, köy mezarlığında karşılaştığı ve oğlunu kaybettikten sonra akli dengesini kaybeden Zeliha Kadın’ı deyiş ve nasihatleriyle teskin etmeye çalışır ve bunda başarılı olur. Daha sonra Evden kovulan Muhyettin’in derdine çare olur. Çoban Rıza’nın öfke ve kin ile dolan kalbini bu kötü duygulardan arındırır. Böylece köylüler yavaş yavaş huzur bulmaya başlar.

Yıllardır zalim beyle birlik olup köylünün kanını emen Cafer Ağa hekimlerin iyileştiremediği bir hastalığa yakalanır. Yunus Emre ilkin Cafer Ağa’nın rüyasına girer sonra da evine gidip hastalığının tek çaresinin malını köylülere dağıtmak ve kızı Güldeste’yi sevdiği kişiye vermek olduğunu söyler. Bunun üzerine Cafer Ağa, ölümün de korkusuyla Yunus’u dinleyip malını halka dağıtmaya ve kızı Güldeste’yi sevdiğine vermeye karar verir. O ana kadar sefaletin, açlığın, hastalıkların hüküm sürdüğü ve bütün bunlardan dolayı köylüler için kapalı-dar bir mekân olan köy, Yunus Emre’nin varlığından dolayı algısal olarak sınırları genişleyen açık ve geniş bir mekâna dönüşür.

Tablo-8

Dekor-‘Cafer Ağanın evinin önü... Kapının önünde ellerinde boş torbalarla bekleyen köylüler... Ozan geçer, geçerken duraklar. Merakla bakınır. Bir yaşlı köylü adama sorar.)

Ozan— Emmim Ne oluyor burada?

KÖYLÜ ADAM— Duymadın mı bre gafil oğlan? Cafer Ağa her nasılsa insafa geldi, köylüye bedava erzak dağıtıyor.

...

KÖYLÜ KADIN— Bütün keramet o dervişte!

OZAN— Hangi dervişte?

KÖYLÜ KADIN— Ohho! Sen neredeydin koçum? Hiçbir şeyden haberin yok! (Sesini alçaltarak) Bir piri fani dolaşıyormuş köyde. Göründüğü kişilere keramet dağıtıyormuş.

OZAN— Keramet mi dağıtıyormuş? Ne yapıyormuş mesela?

KÖYLÜ KADIN— Canım, ne bilirim?.. Onu gören kişiler bir başka oluyorlarmış... Baksana Cafer Ağaya!.. Nasıl da değişti gavurun dölü!

(Bu sırada elinde dolu dolu torbalarla 2.Köylü kadın çıkar. Sevinçlidir. Elindeki torbaları köylülere gösterir. Köylüler arasında kımıldanma... Şaşkınlık ve sevinç beliren nidalar)...

2.KÖYLÜ KADIN— Şükürler olsun! Sonunda bebelerimin karnı tıka basa dolacak!. Allah'ım!.. Nihayet acıdı bize!
(Alkışlar) (Yunus Emre, 2017: 94-95).

Böylece *Yunus Emre* oyununda da her şeyiyle aynı olan mekân “Orta Anadolu’daki bir Türkmen köyü” Yunus’un dönüşüyle algısal bakımdan vaziyet değiştirir ve kapalı-dar olan mekân bir anda açık ve geniş bir mekâna dönüşür. Atasözünde geçtiği gibi “samanlık” gibi dar-kapalı bir mekânın geniş bir mekâna dönüşmesi iki gönlün bir olmasına bağlıdır. Sevcan Güleç Solak’ın ifadesiyle; “Mekâna yüklenen anlam/ anlamlar zamana, duruma ve kişilere göre değişmektedir” (Güleç Solak, 2017: 13-37).

Yunus Emre oyununda mekân ile ilgili dikkat çeken unsurlardan bir tanesi de oyununun kurgusunu biçimlendiren ağa-köylü, derviş-ham sofı gibi çatışmaların mekân üzerindeki etkisidir. Çatışmaların olduğu dönemde mekân daralırken çatışma bittiğinde ise mekân genişler.

3.1.6. Şahıs kadrosu

3.1.6.1. Başkişi

Bir roman ve tiyatro oyununda başkişinin aynı zamanda tarihi bir kişiliği varsa o eserdeki fonksiyonu değişir. Zira mevzubahis başkişi, anlatıdaki rutin görevi dışında birtakım düşüncelerin ortaya çıkması için de uğraş verir. Bir başka deyişle bu başkişiler, tarihi kişiliklerinin kendilerine yüklediği misyonu da eserde icra ederler. Mehmet Tekin, bu konuda “Başkişiler: “Romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler.” (Tekin, 2020: 90) diyerek bu durumu açıklığı kavuşturur. Bu bağlamda *Yunus Emre* oyununun başkişisi Yunus da tarihi bir kişiliği olan Yunus Emre’dir.

Öte taraftan bu eserde başkişi Yunus’un fiziksel özelliklerinden ziyade ruhsal ve kişisel özellikleri üzerinde durulur. Yunus, gençliğinden itibaren insanın yaradılış hikmetini ve varlığın amacını sorgulayan biri olarak okuyucunun/ seyircinin karşısına çıkarılır.

GENÇ YUNUS— (Acıyla Gülümser). O kadar basit olamaz Gafur Kardeş. İnsanın yaradılışında Yüce Rabbin bir muradı olmalı... (Dalar). Ama ne? Bu soru gece gündüz beynimde dolandır durur. (Sayıklar gibi) Nedir insan?.. Nedir toprak?.. Niye bunca çile? Bunca keder?.. Bir bebek yüzündeki saflığın sırrı ne?.. Bir kuru ihtiyarın gözpınarlarını

dolduran yaşların bolluğu neden?.. (İçini çeker). Bu kaygılar yüreğimi kavurur durur işte! (Emir, 1997: 18).

Yunus Emre'nin bir başka dikkat çekici özelliği ise komşusunun aç bebeğine erzak getirmek için erenlerin himmetini reddedecek kadar diğerkâm ve yeri geldiğinde gözü dönmüş Moğol askerlerine bile kafa tutacak kadar cesur bir kişiliğe sahip olmasıdır. “GENÇ YUNUS— (Haykırır). Bırak o korumasız avratları kafır!.. (Gömleğini bir çekişte yırtar, göğsünü açar). Vuracaksan beni vur! Vur soysuz köpek! Vur, Tanrı izin verirse vur! (Emir, 1997: 25).

Moğol askeri Yunus'u öldürmeye kalkışınca dışarıda birtakım olağanüstü doğa olayları gerçekleşir.

KİRAZ ANA— (Canhıraş bir haykırıyla)Yunus'um!.. Oğlum!

Moğol askeri tam bıçağıyla genç Yunus'un üzerine hamle yapacağı sırada dışarıda şimşek çakar, gök gürler... Kulübe olağanüstü bir ışıkla aydınlanır... Moğol şaşırır. Olağanüstü ışıkla aydınlanan genç Yunus dimdik.. Bakışlarında esrarlı bir parıltı vardır. Gözlerinden yaşlar süzölmektedir. Genç Yunus'un etkili görünümünden Moğol askeri afallar, kaskatı kesilir... Havadaki elinden bıçak düşer.... Tekrar gök gürlemesi duyulur. Kadınlar birbirlerine sarılır. Genç Yunus'un karşısında paniğe kapılan Moğol askeri ürkerek geri çekilir. Kulübeden çıkar (Emir, 1997: 26).

Yunus, komşusunun aç bebeğine erzak getirdikten sonra eskisinden daha karmaşık bir ruh hali içinde köyünü, annesini ve sevdiği kız Amber'i bırakıp doğruca Taptuk Emre dergâhına gider. Şeyh, Yunus'u kabul eder ve bağrına basar. Yunus Emre de uzun yıllar ona sadakat ve doğrulukla hizmet eder. Bir taraftan da nefis belasıyla çetin bir mücadeleye girer. Yunusu günahsız olarak gören dergâh arkadaşı Selim, bir defasında ona şunları söyler:

SELİM— Pes vallahi! (Umutsuzlukla başını sallar). Ben senin gibi olamıyorum Yunuscan. Bunca ince, bunca doğru düşünemiyorum. (Dalar). Hatta bazen öyle bencil düşüncelere ve umutsuzluklara kapılıyorum ki... (İçini çeker). Zaman zaman başaramayacağımı düşünüyorum, dönüp gitsem mi diyorum... (Başını eğerek) Hiçbir zaman senin gibi olamam ben (Emir, 1997: 44-45).

Bunun üzerine Yunus; arkadaşı Selim'e kendisinin de nefis belasıyla çetin bir mücadele içinde olduğunu ve hiç kimsenin günahsız olamayacağını, söyler. Arkadaşı Selim'in ısrarları sonucu Yunus Emre, mücadele ettiği zaafalarını sayar. Yunus Emre'nin mücadele ettiği birinci nefis tuzağı sevdiği kız olan Amber Kız'a benzeyen bir peri kızının sık sık rüyasına girip baştan çıkarıcı danslar yapması ve Yunus'un onu yakalamasına izin vermeden kahkahalar atarak ayrılmasıdır. İkinci ise nefsinin kuş tüyü yataklarda yatmak istemesi ve bey gibi tavır takınarak bağırıp çağırarak ve öfkeyle

kabarmak istemesidir. Yunus, uzun mücadeleler sonucu nefsini terbiye eder ve kâmil bir insan olur. Nihayet bir gün Taptuk Emre; Yunusu, karşısına alır ve şunları söyler. “TAPTUK EMRE— Artık bize muhtaçlığın kalmamıştır Yunuscan. Irmak denizi aşmıştır... Var, dilediğin yola git... İster Kâbe yoluna, ister halk yoluna... (Emir, 1997: 49).

Bunun üzerine Yunus, benim Kâbe’ın gönülleridir, diyerek misyonunu ortaya koyar ve ozanın dediği gibi o günden sonra köyden köye, kasabadan kasabaya giderek insanlara irşatta bulunur ve halkın gönlünde bir efsaneye dönüşür. W. j. Harvey’in ifadesiyle “Roman başkışisi, evrensel değeri somutlaştıran kişidir” (Stevick, 2021: 189). Romanın başkışisi Yunus Emre de oyunun temel izleği ve evrensel mesajı olan “Ben gelmedim dava için, benim işim sevi için; Dost’un evi gönüllerdir, gönüller yapmağa geldim” evrensel değerini, deyişleriyle ve hayatına tatbik edişiyile somutlaştırır. Ozan’ın ifadesiyle; “OZAN— (Olgunlukla gülümser) Maddesi neredir bilmem ama sevgisi ve manası bütün gönüllerdedir. Pir olmuş pirlere karışmıştır (Emir, 1997: 16).

Yunus Emre, oyunun sonunda yaşını başını almış bir pir-i fani olarak açlık, hastalık, zulüm ve her türlü sefaletle iç içe olan köyüne döner. Deyişleriyle hasta gönüllere şifa olur. Zalim Cafer Ağa’nın malını halka dağıtmasını ve ham bir sofı olan Hoca Efendi’nin de gerçeği görmesini sağlayarak görevini tamamlamış olur.

3.1.6.2. Norm karakterler

Edebî metinlerde “Norm karakter, roman başkışisinin hikâyesini çeşitli şekillerde genişletmeye yarayan, sembolik bir değerin ağırlığını taşıyabilir” (Stevick, 2021: 189). *Yunus Emre* oyunundaki norm karakterlerin birçoğu da başkışı Yunus’la yaşadıkları hatıralarıyla onun hikâyesi hakkında okuyucunun daha fazla bilgi sahibi olmasını sağlayarak hikâyeyi genişletirler. Bir başka ifadeyle norm karakterler “Romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratılmıştır” (Stevick, 2021: 64).

Yunus Emre oyununda başkışı Yunus’un eksiklerini tamamlayarak oyunun kurgusuna katkı sağlayan norm karakterler: Amber Kız, Zeliha Kadın, Cafer Ağa, Fadime Ana, Ozan, Hoca Efendi ve Kadıncık Nine’dir. Öte taraftan eserin Yunus Emre’nin etkisiyle norm karakterin yaşadığı değişim üzerinde kurgulandığı görülür. Zira Yunus’un etkisiyle oyundaki birçok karakterin kişilik özellikleri değişime uğrar. Örneğin oyunun başlarında tek yönlü özelliğiyle kart karakter özelliği gösteren Cafer Ağa oyunun sonlarında Yunus Emre’nin etkisiyle norm bir karaktere dönüşür.

Amber Kız

Oyunda, fiziksel özellikleri hakkında hemen hemen hiçbir bilgi verilmeyen Amber Kız; içine kapanık, utangaç, ezik ve hastalıklı ihtiyar bir kızdır. Vaka zamanında altmış-altmış beş yaşlarında olan Amber Kız, zamanda geriye dönüş tekniği kullanılarak Yunus’la yaşadığı aşk macerasının anlatıldığı bölümlerde on sekiz- yirmi yaşlarında genç bir kızdır.

Norm karakter özelliği gösteren Amber Kız; W. J. Harvey’in ifadesiyle “Başkişinin yasadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası olabilir” (Stevick, 2021: 186). Amber Kız’ın da bir norm karakter olarak bu oyunda çok önemli bir fonksiyonu vardır. Yunus Emre’nin beşeri aşktan ilahi aşka ulaşmasını sağlayan kişi olmasıdır. Yunus Emre ile Amber Kız, gençlik dönemlerinde birbirlerini deli gibi severler. Fakat erenlerin himmet teklifinden sonra kafası iyice karışan Yunus Emre, Amber Kızı bırakıp Taptuk Emre dergâhına gider. Amber Kız, bütün hayatı boyunca onu bekler ve başka birisiyle evlenmez. Köylülerin deyiimiyle “çoluk çocuğa karışmadan kurudu gitti garibim... (Emir, 1997: 14). Hatta dert çeke çeke ince hastalığa yakalanır. Ona rağmen şikâyet etmez. Köye gelen gizemli ozanın Yunus Emre’yi anlatması Amber Kız’ı heyecanlandırır. Yunus’u o kadar çok sever ki “sözünün kokusundan” (Emir, 1997: 12) onu tanır. Amber Kız’ın köye gelen gizemli ozana, başka bir yavuklu bulmuştur, demesi üzerine “OZAN— (Derin ve anlamlı bir gülümseyişle başını sallar). Öyle bir sevgililer sevgilisi bulmuştur ki bacım... Böylesini bulabilene aşk olsun! (Emir, 1997: 16) der. Amber Kız, ozanın ne dediğini anlamadığı için başka bir kızla evlendiğini düşünerek üzülür. Devreye Kadıncık Nine girer ve Amber Kız’a bir yanlış anlama olduğunu söyleyerek ozanın söylediklerinin başka bir anlama geldiğini ifade eder. Bunun üzerine ozan tekrar söze karışır:

OZAN— (Amber’e avutucu bir edayla) Sevmesine sevmiştir bacım.. Kulu sevmeyince Hak sevgisine nasıl ulaşır kişi?.. Lakin.. O büyük zatın daldığı aşk deryasında kul sevgisi bir zerredir ancak.

AMBER KIZ — (Önce anlamamış gibi bakınır, sonra inleyerek dizini döver). Vah bana!.. Yazık bana! (Emir, 1997: 17).

Bunun üzerine Kadıncık Nine oyunun izleklerinden biri olan ve Amber Kız’ın norm karakter özelliğini ortaya çıkaran şu sözleri söyler.

KADINCIK NİNE— (Amberi azarlar). Kız Amber!.. Şuncacık akıl yok sende! Hala anlamadın mı?.. Hak aşığı olmuş Yunus.. (Duraklar). Ama belliydi.. (Bir şeyleri

hatırlamış gibi başını sallar). Belliydi onun hallerinden, edasından... (Gafur'a döner). Öyle değil mi Gafur?.. Konuşsan a! (Emir, 1997: 17).

Amber Kız'ın aşkı, Yunus Emre'nin Hak sevgisine ulaşmasında bir merhale olur. Mecnun'un Leyla'ya olan aşkında da aynı süreç yaşanmış ve Mecnun için Leyla'nın aşkı ilahi aşk için ilk merhale olmuştur. Süreci başarıyla tamamlayan Yunus Emre de fani olan aşktan ebedi olan aşka ulaşmıştır. Böylece başkişi, çıkmış olduğu macerada önüne çıkan engelleri başarıyla geçer ve kendini gerçekleştirerek ana gayesine ulaşmış olur.

Ozan

Ozan, gördüklerini ve yaşadıklarını ilden ile köyden köye dolaşarak dile getiren bir kişidir. Yunus Emre hakkında okuyucunun bilmesi gerekenleri bir tür destan anlatıcısı gibi köylülere aktarır. Köylüler tarlada çalışırken bir omuzunda heybesi, bir omuzunda sazı olduğu halde gelir bir ağacın altına oturur. Otuz beş-kırk yaşlarında olan ozan, az sonra sazını eline alır ve Kadıncık Nine'nin deyiimiyle kara sözler söylemeye başlar. Köylülerden olumsuz tepki alınca ak sözler söylemeye başlar. Sonra da söylediklerinin ulu bir dervişe ait olduğunu ifade eder. Ozan sazını çalıp söylemeye başlayınca köylüler bu ulu kişinin köylerinden çıkan Yunus olabileceğini düşünüp ozana soru sormaya başlarlar. Ozan tam da W. J. Harvey'in ifadede ettiği gibi bu tiyatro oyununda, "Norm karakter, oyunun başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilir" (Stevick, 2021: 185-186) başkişi ile toplum arasında iletişimi sağlayan kişi konumundadır.

Ozan; köylülere Yunus Emre'nin köyden ayrıldıktan sonraki sergüzeştini bütün ayrıntılarıyla bir tür tanrısal bakış açısıyla anlatır. Taptuk Emre dergâhına gittiğini, orada Taptuk Emre'ye sadakat ve doğrulukla hizmet ettiğini, icazetini aldıktan sonra da insanların kararan gönüllerine ışık olmak için ilden ile köyden köye dolaştığını ve bir efsaneye dönüştüğünü anlatır. Hülasa ozan, Yunus Emre'nin gizemli yaşamını açımlayan bir norm karakterdir.

Taptuk Emre

Yunus Emre'nin biyografisinde önemli bir yeri olan Taptuk Emre hakkında oyunda pek bilgi verilmez. Taptuk Emre'yi bu oyunda önemli bir yere oturtan işlevi; derviş Yunus'taki cevheri görüp onu işlemesi ve Derviş Yunus'un gönüllerde taht kuran Yunus Emre'ye dönüşmesine yardımcı olmasıdır. Taptuk Emre, arketipsel olarak

yolculuğa çıkan kahramanın rehberi konumundadır. Campbell bu konuyla ilgili şunları söylemektedir.

Büründüğü rol tamamen, mitlerdeki, söyledikleri tuhaf maceranın sınav ve dehşetlerinde kahramana yardımcı olan Yaşlı Bilge adamın rolüdür. Birdenbire ortaya çıkıp korkunç canavarı öldürecek olan büyülü parlak kılıcı gösteren, bizi bekleyen kısmeti ve hâzinelerle dolu kaleyi haber veren, en öldürücü yaralara iyileştirici merhemini süren ve sonunda büyülü geceye uzanan büyük maceranın ardından muzaffer kişiyi normal yaşama döndüren de yine odur (Campbell, 2010: 20).

Rehber arketipi ile ilgili olarak Vogler ise Campbell'den de bahsederek şunları söyler.

Düşler, mitler ve öykülerde sıklıkla karşılaşılan Rehber arketipi, kahramana yardım eden ya da onu yetiştiren pozitif bir figürdür. Bu etken için Campbell'ın seçtiği isim Bilge Yaşlı Adam veya Bilge Yaşlı Kadın'dır. Bu arketip, kahramanları eğiten, koruyan ve onlara hediyeler veren tüm karakterlerde ifade edilmektedir. (...) Rehber sözcüğü Odyseia'dan gelmektedir. Mentor adındaki bir karakter, genç kahraman Telemakhos'a Kahramanın Yolculuğu'nda yardım eder (Vogler, 2009: 85).

Öte taraftan norm karakterler, “Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir” (Stevick, 2021: 186). Yunus Emre, erenlerin buğday yerine himmet teklifini reddettikten sonra pişman olur; çok geçmeden kararlı ve azimli bir şekilde geri dönüp pişmanlığını erenlere iletir. Fakat erenler vaktin geçtiğini ve Yunus'un kilidinin Taptuk Emre'ye verildiğini söylerler. Bunun üzerine Yunus, Taptuk Emre dergâhına gelir ve ona intisap eder.

Yunus Emre, uzun süre bu dergâhta Taptuk Emre'ye sadakat ve doğrulukla hizmet eder, ondan ilim öğrenir ve nefsiyle mücadele ederek kâmil bir insan olur. Taptuk Emre, W. J. Harvey'in tabiriyle başkişi Yunus'un “moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa” (Stevick, 2021: 186) çıkarır. Nihayet, Taptuk Emre, Yunus'un kemale erdiğini görünce onu yanına çağırır ve şunları söyler:

TAPTUK EMRE— Artık bize muhtaçlığın kalmamıştır Yunuscan. Irmak denizi aşmıştır...Var, dilediğin yola git...İster Kâbe yoluna, ister halk yoluna..

DERVİŞ YUNUS— (Şeyhinin elini öper). Himmetinizle şeyhim (Emir, 1997: 49).

Taptuk Emre'nin övücü sözlerinin de verdiği özgüvenle halkın arasına karışan derviş Yunus; deyiş ve ilahileriyle insanların gönüllerine taht kurar ve tarihi bir kişilik olan Yunus Emre'ye dönüşür.

Zeliha Kadın

Kitabın başındaki şahıslar kısmında elli yaşlarında yarı meczup bir kadın olarak tanıtılan Zeliha Kadın, zorla askere alınan oğlu Mustafa'nın ölümüne bir türlü inanmaz ve akli dengesini kaybeder. Gördüğü herkese oğlunu sorar ve onu geri getirmeleri için yalvarır. Yunus Emre, uzun yıllar sonra köyüne dönüp anne-babasının mezarlarını ziyarete gittiğinde Zeliha Kadın'la karşılaşır. Zeliha Kadın iyice yaşlanmış, üstü başı perişan, saçları dağınık mezarlar arasında dolanıp bir yandan da ağlaya ağlaya “Oğlum! Nerdesin?.. Gün parçası bebeciğim. Hangi toprak aldı seni?.. Hangi mezarda yatmaktasın? Söyle!. Şu kara bahtlı anan öleydi senin yerine...” (Emir, 1997: 61) şeklinde ağıtlar yakar. Yunus Emre, Zeliha Kadın'ın yanına gider onu teskin edecek nasihatlerde bulunur.

Ten fanidir can ölmez
Çün gitti geri gelmez
Ölür ise ten ölür
Canlar ölesi değil (Emir, 1997: 62).

Zeliha Kadın, başta Yunus Emre'nin söylediklerine isyankâr bir tavırla itiraz eder. Fakat daha sonra içi huzurla dolar ve akıllı birisine dönüşür. Zeliha Kadın bir norm karakter olarak Yunus Emre'nin sözlerinin etkisini ve gücünü göstermesi bakımından önemli bir görev üstlenir. Çünkü norm karakterlerin görevlerinden biri de “roman dünyasındaki değişme ve gelişmeleri değerlendirmede kullanılacak bir ölçü (...)” (Stevick, 2021: 186) olmalarıdır.

Cafer Ağa

Cafer Ağa oyunun başında tanıtıldığı şekliyle elli-elli beş yaşlarında bencil ve zorba bir ağadır. Zalim Bey ile birlik olup köylünün ümüğünü sıkar. Gafur Emmi ve Fadime Ana arasında geçen aşağıdaki diyalog Cafer Ağa'yı okuyucuya tanıtmayı bakımından önemlidir.

GAFUR EMMİ— (Söylenir). Zalim Bey'e yamak olmakla adam olduğunu sanır gavurun dölü!.

FADİME ANA— Boşuna hain Recep'in gavur oğlu dememişler buna... Sülalesi rezil kancığın.. İnsan, köylüsüne bu kadar eziyet eder mi? (Emir, 1997: 4).

Bu da yetmezmiş gibi Cafer Ağa, kızı Güldeste'yi zorla beyin oğluyla evlendirmek ister. “GÜLDESTE— (Ağlar). Babam... Beyin oğluna verecekmiş beni” (Emir, 1997: 69).

Cafer Ağa, oyunun başlarındaki bu tek boyutlu görünümüyle bir kart karakter özelliği gösterir. Fakat amansız bir hastalığı yakalanıp nefes bile almaya zorlanınca başkışı Yunus Emre'nin telkinleriyle karakter özelliği büyük bir değişim gösterir. Oyunun başındaki ağa-köylü çatışmasının oluşturduğu gerilim de Gafur Ağa'nın bu değişimiyle yerini sükûnete bırakır.

KAHYA— Ağam!.. Yedek kiler tükenmek üzeredir!.. Ben derim ki.. Artık burda kessek?

CAFER AĞA— Ne demek kessek? Esas kileri de açın! Dağıtın!

BUDAK HATUN— Aman ağam.. Sonra pişman olmayasın?

CAFER AĞA— Nesine pişman olacağım hatun?.. (Derin bir soluk alır) Görmüyor musun? Verdikçe soluğum biraz daha genişliyor! Verin!.. Ne varsa verin!.. Sen de eğlenme hatun!.. Git, dağıt ne varsa?.. Hala eğleniyorlar! Hadi dedim size! (Emir, 1997: 98).

Kızı Güldeste'yi de zalim beyin oğluyla evlendirmekten vazgeçen Cafer Ağa, Yunus Emre'nin sözlerinin etkisini göstermesi bakımından oyunda önemli bir yer edinir.

Fadime Ana

Yetmiş yaşlarında, haksızlıklara karşı tahammülsüz, doğru sözlü bir kadındır. Zamanda geriye dönüş tekniği kullanılarak Yunus'la yaşadığı anının anlatıldığı dönemde kırklı yaşlarında genç bir kadındır.

Ozan'ın köylülerin olduğu tarlaya gelip Yunus Emre ile ilgili hatıraları köylülerden dinlemek istemesi üzerine Fadime Ana da Yunus Emre ile ilgili bir hatırasını anlatır. Fadime Ana, kırklı yaşlarındayken köyde büyük bir kıtlık baş gösterir ve torunu açlıktan ölme noktasına gelir. Ne yapacağını bilmeden sağa sola koşuştururken Yunus Emre ve annesi Kiraz Ana, ona yardım eder. Hatta Yunus Emre, çocuğa ve diğer köylülere erzak bulmak için erenlerin kapısına gider. Erenler, Yunus'taki cevheri sezip ona buğday yerine himmet vermek isterler. İhtiyacım buğdaydır deyip buğdayda ısrar eder. Sonra pişman olup geri döner fakat bu sefer de erenler vakit geçti Yunus'un kilidi Taptuk Emre'ye verilmiştir deyip onu geri gönderirler.

Yunus Emre, erenlerin kapısından aldığı erzağı Fadime Ana ve diğer köylülere teslim ettikten sonra Taptuk Emre'nin dergâhına gider ve bir daha geri gelmez.

FADİME ANA— O kapıda neler oldu bilmem... Eskisinden daha karmaşık hale geldi Yunus. (Amber'e) Kız Amber, yalanım varsa söyle! Öyle değil mi? (Amber doğrular anlamda başını sallar). Çıplak ayak, baş açık bir daha gelmemecesine tekrar erenlerin

kapısına koştı gitti... Gidiş o gidiş! Gözü ne ana gördü ne yavuklu... Zavallı Kiraz Ana da oğlunun hasretiyle göçtü gitti... Şu Amber garibim de Yunus yolu gözleye gözleye kurudu gitti işte!.. (İçini çeker. Ozana döner). Bizden bu kadar ozan. Sonrası hakkında bildiğin varsa sen söyle şimdi (Emir, 1997: 39).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Fadime Ana, Yunus'un erenlerle tanışmasına ve dergâha girmesine vesile olur. Ve başkişinin yaşadığı dergâha girme tecrübesinin “derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası” (Stevick, 2021: 186) görevini üstlenir.

Kadıncık Nine

İnsan sosyal bir varlıktır. Yaşadığı mahallede, köyde ve çalıştığı iş yerinde diğer insanlarla sürekli bir iletişim halindedir. Bu iletişim esnasında bazı insanlar biraz daha ön plana çıkarken bazı insanlar geri planda kalır. W. J. Harvey'in ifadesiyle “En önemli ortam, roman karakterlerinin içine yerleştirildiği beşeri ilişkiler ağıdır. Şahsiyetimizin büyük bir kısmı başka insanlarla olan ilişkimiz içinde aydınlığa kavuşur” (Stevick, 2021: 176). Kadıncık Nine'nin beşeri ilişkilerine bakıldığında şahsiyetinin şu şekilde olduğu ortaya çıkmaktadır. Kadıncık Nine; özü sözü doğru, yiğit bir ihtiyar kadın olmanın yanı sıra yaşadığı Türkmen köyünde sözü dinlenen bir kadındır. Oyun boyunca yazar Sabahat Emir tarafından kendisine en çok söz verilen kişilerin başında gelir. Yeri gelir zalim ağaya kafa tutar yeri gelir gençlere nasihat eder. Vakanın geçtiği Türkmen köyünün Dede Korkut'u gibidir. “KADINCIK NİNE— Yetti zulmün Cafer Ağa. Hiç değilse şu garip ozana dokunma. Ulu sözleri vardır. Acıya bulandırma!” (Emir, 1997: 58).

Ozan'ın köye gelişinden sonra da Yunus Emre'nin gizemli taraflarının ortaya çıkması için ozana ve diğer köylülere çok önemli sorular sorar.

KADINCIK NİNE— (Dikkat kesilir, tereddütlüdür). Kız Allah canını almaya! Aklımı karıştırdın benim de. (Seslenir) Kız Fadime... Gafur! Bu Amber delisi deyişler bizim Yunus'undur der... Bir hoş oldum ben de!.. Hele, iyi dinleyin, bakalım, bizim Yunus mudur bu sözlerde tüten? (Ozan coşkuyla) Söyle hey deli ozan, söyle biraz daha! (Emir, 1997: 12).

Kadıncık Nine, bu tiyatro oyunda bir tür Moderatör (yönlendirici, olay yöneticisi) görevi üstlenir. Sözü istediğine verir, istediğini azarlar ve böylelikle başkişi Yunus'un gizemli yönlerini ortaya çıkarır.

KADINCIK NİNE— (Kalkar, topallaya topallaya Amber'in yanına gider, çömelir). Nasıl görürdün kız, anlat hele! (Emir, 1997: 51).

KADINCIK NİNE— (Eli ağzında şaşkın Gafur Emmiye bakar). Olabilir mi Gafur! (Emir, 1997: 13).

Kadıncık Nine'nin oyundaki bir başka işlevi de yazarın vermek istediği mesajları kurduğu cümlelerle okuyucuya iletmesidir.

KADINCIK NİNE— (Gururla) Deyin bakalım şimdi sözsüz, silahsız güç hangi birinizde var (Emir, 1997: 28).

KADINCIK NİNE— (Duygulanmıştır). Kahırlanma Amber Kız! Belki Yunus'un gönlünü Hak aşkına çeviren senin sevgindir. (Ozana döner). Ne dersin ozan? (Emir, 1997: 55).

Böylelikle bilge bir kişilik özelliği gösteren Kadıncık Nine, bir taraftan oyundaki konuşmalara yön verirken diğer taraftan yazarın okuyucuya vermek istediği beşeri aşktan ilâhî aşka geçiş izleğinin de sözcülüğünü yapar.

Hoca Efendi

Yazar Sabahat Emir, oyundaki şahıslar bölümünde Hoca Efendi'yi elli-elli beş yaşlarında tutucu ve hoşgörüsüz birisi olarak tanıtır. Cafer Ağa, hastalanıp soluk alamaz duruma gelince Hoca Efendi'yi çağırır ve hikmetini sorar. Hoca Efendi, Cafer Ağa'ya verdiği cevaplarla kendi kişilik özelliği hakkında okuyucuyu bilgilendirir.

CAFER AĞA— (Soluk Soluğa) Gel Hoca Efendi, gel! Gittikçe kötüleşiyorum ben!.. Hiç bu kadar ağır bir nöbete yakalanmamıştım!.. Nasıl bir illet ki bu çaresi bulunmuyor?

HOCA EFENDİ— (Sakalını sıvazlayarak) Tanrı gazabıdır bu.

CAFER AĞA— Tanrıyı kızdıracak ne yaptım ki?

HOCA EFENDİ— Sorarsın bir de?.. Kızını uluorta er içinde dolaştırır, açık saçıklığı yaygınlaştırırsın. Erden önde olsun diye ata bindirip kılıç kuşandırırırsın..

.....

HOCA EFENDİ— Pervasızlıkta köylüye kötü örnek olunmuştur bir kere. Baştakiler kötü örnek oldu mu, yönetilenlerden hayır bekle sen! Cafer Ağa!.. Cafer Ağa, açık saçıklık ortalığı kasıp kavurmaktadır. Kutsa kitabın buyrukları göz ardı edilmektedir. Zinaya heveslenme bereketimizi kaldırmaktadır!. Çocuklar atalarına asi olmaktadır. Köylü, camiden, medreseden neredeyse ayağını çekmiş gaflete ve gıybete dalmıştır... Din elden gider oldu; gönüllerden Allah korkusu silindi sanki!.. Kıyamet alameti bunlar, kıyamet! (Emir, 1997: 78-79).

Yukarıdaki diyalogdan da anlaşılacağı üzere Hoca Efendi, başta divan edebiyatındaki “zahid” tipine “ham ruhlu, pişmemiş, olgunlaşmamış, dinin özünden habersiz şekilci ve zahirci kişi. Ârif ve âşık olmayan kimse(ye)” (Uludağ, 2001: 533) benzer. Ancak Yunus Emre ile tanışıp tartıştıktan ve Yunus'un haklılığını onayladıktan sonra divan edebiyatındaki “rind” tipi “içi irfanla süslü, ilimle dolu olduğu halde halktan biri gibi sade yaşayan hakîm, bilge kişi” (Uludağ, 2001: 398-399) gibi

davranmaya başlar. Böylece oyundaki diğer norm karakter Cafer Ağa gibi Hoca Efendi de oyunun başında “tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştıran” (Stevick, 2021: 185) tipik kart karakter özelliği taşıırken oyunun sonunda Yunus Emre’yle girdiği tartışma sonunda fikirlerini değiştirip norm karaktere dönüşür.

HOCA EFENDİ— Nedir senin benimle alıp veremediğin derviş? Deminden beri çatar durursun bana!.. Zaten efkârlıyım. Bu halk için tasalanır dururum.

PİR YUNUS— Ne olmuş halka?

HOCA EFENDİ— Belli ki gittikleri yol yol değildir. Sözümlü dinlemezler, vaazlara gelmezler..

PİR YUNUS— Kibir ve korkuyla gelene kim yaklaşır Hoca Efendi? Hak yolu aşk yoludur; sevgi gönül yoludur.

.....

PİR YUNUS— (Sesi yankılı olarak)

Yunus Emre der Hoca

Gerekse var bir hacca

Hepsinden iyice

Bir gönle girmektir (Emir, 1997: 102-109).

Yunus Emre, yukarıda söylediği son dörtlükle hayat felsefesini ortaya koyar. Ona göre en önemli ibadet hacca gitmek değil insanların kalbine girmektir. Hoca Efendi, Yunus Emre ile olan bu tartışmasından sonra Yunus Emre’nin haklılığını kabul eder ve halkın arasına karışarak onlardan birisi gibi hareket etmeye başlar.

(Köylülerin oyunu neşeli ve coşkulu bir şekilde devam eder. Bu sırada Hoca Efendi girer. Müzik kesilir. Köylüler çekimser bir tavır takınır. Hoca Efendi hoşgörülü bir tavırla ortaya çıkar...)

HOCA EFENDİ—

Gülün oynayın haydi

Tanrı sever, seveni

Gerçek er ona derler

Halkla bütünleşeni.

(Köylüler Hoca Efendinin bu umulmadık tavrı karşısında daha bir coşarak müzik eşliğinde Hoca Efendiyi de aralarına alırlar (Emir, 1997: 113).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı üzere yazar Hoca Efendi’yi asi biri olarak gösterip bir tartışma alanı yaratmak yerine Hoca Efendi’yi Yunus’un fikirlerine hemen teslim olan biri olarak yorumlar. Bu da okuyucu nazarında Yunus’un dini fikirlere daha net bir çerçeve çizmesine neden olur. Bu yönüyle de Hoca Efendi norm karakter olma özelliğini korur. Köylüleri tehdit etmek için gelen Moğol habercilerine Hoca Efendi’nin sert bir şekilde karşılık vermesi de onun halktan birisi olduğunu kanıtlar niteliktedir.

HOCA EFENDİ— Haberci!.. Tez beyine söyle! Biz, beyin değil, Hakkın kullarıyız!.. Sevgiyle kenetlendik, adaletle bütünleştik! Dinin de gerçeği budur. Zorbalık kar eylemez gayri!

(Hoca Efendi'nin sözlerinde cesaret bulan köylüler arasında bir elektriklenme olur. Müzik)... (Emir, 1997: 114).

Öte taraftan Hoca Efendi, Yunus Emre'nin hayat felsefesini, “din ve hoca” anlayışını ortaya çıkarması ve zahid-rind karşılaştırması yaptırması bakımından bu oyunda çok önemli bir görev üstlenir.

3.1.6.3. Fon karakterler

W. J. Harvey, fon karakterlerin eserdeki işlevi ile ilgili şunları söyler. “Fon karakterler, sadece romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bu karakterler, romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yapabilirler (Stevick, 2021: 180). Başkişi Yunus Emre'nin de doğduğu Türkmen köyünde ve daha sonra gittiği dergâhta sürdürdüğü yaşamında etrafında olan fakat eserin ruhunu zenginleştirecek veya olaylara yön verecek bir katkı sunmayıp oyunun sosyal çevresini inşa etmede kullanılan kişiler vardır. *Yunus Emre* oyunun ilk perdesinde Türkmen köyünün tarlasında karşımıza çıkan Gafur Emmi, Birinci Köylü Genç, İkinci Köylü Genç, Birinci Köylü Kız, İkinci Köylü Kız, Moğol Askeri, Yunus Emre'nin annesi Kiraz Ana, Fadime Ana'nın gelini Gevher, Dergâh Hizmetlisi, Yunus'un dergâh arkadaşı Selim, Güldeste, Çoban Rıza, Hekim, Cafer Ağa'nın karısı Budak Hatun, Hoca Efendi'nin talebesi Seyfullah, Fadime Ana'nın oğlu Seyit ve çocuklar fon karakterlerdir.

Oyunun ikinci perdesinde ise karısı ile kavga edip evden kovulan Muhittin, Muhittin'in karısı İraz ve Moğol Habercisi fon karakterlerdir.

Gafur Emmi

Altmış beş-yetmiş yaşlarında köyün saygın yaşlılarından biri olan Gafur Emmi, gençliğinde Yunus'un köyde arkadaşlık ettiği kişilerden birisidir. Yunus'la yaşadığı anının anlatıldığı dönemde yirmi-yirmi beş yaşlarında genç bir erkektir.

Birinci Köylü Genç

Yirmi-yirmi beş yaşlarında şakacı, sitemkâr bir gençtir. Cafer Ağa, tarlaya gelip de köylülere tehditler savurup oradan ayrıldıktan sonra Birinci Köylü Genç onun taklidini yapar, köylüler de buna gülüşürler.

İkinci Köylü Genç

Yirmi-yirmi beş yaşlarında, alaylı, delişmen bir delikanlıdır. Sorduğu sorulardan meraklı ve zeki bir kişi olduğu anlaşılır.

Birinci Köylü Kız

On beş-on sekiz yaşlarında saf, şen bir kızdır. Genç kızlığın verdiği heyecanla konuşmalara katılır. Konuşmalarından erkeklere pek güvenmediği görülür.

İkinci Köylü Kız

On beş-on sekiz yaşlarında sabırsız, saf bir kızdır. Sorduğu sorulardan aşka karşı bir merakının olduğu görülür.

Güldeste

On sekiz yaşında sevdiği için ölmeye hazır yiğit bir kızdır. Cafer Ağa'nın kızı olan Güldeste, Hoca Efendi'nin tanıtımıyla erkekler arasına çıkan, ata binip kılıç kuşanan bir kızdır.

Çoban Rıza

Yirmi beş yaşlarında duygularına esir, heyecanlı, çabuk öfkelenen bir gençtir. Güldeste'nin sevdiği erkek olan Çoban Rıza, Yunus Emre ile konuştuktan sonra içi aydınlanır.

Yunus Emre'ye hitaben:

ÇOBAN RIZA— Dedem... Allah senden razı olsun! Aşktan gözümlü kararmıştı, ölmeyi, öldürmeyi düşünürken içimi aydınlattın, aşta dirilttin beni... Lakin bunca engel arasında sevdiğime nasıl kavuşurum, söyle! (Emir, 1997: 74-75).

Yunus Emre'yle konuştuktan sonra sakinleşen Çoban Rıza, oyunun sonunda sabrının mükâfatını görür ve Güldesteyle evlenir.

Budak Hatun

Altmış yaşlarında bir kadın olan Budak Hatun, Cafer Ağa'nın karısıdır. Mallarının köylülere dağıtılması konusunda tereddütlü olan Budak Hatun ihtiyatlı bir kişilik özelliği gösterir.

Seyfullah

Yirmi beş-otuz yaşlarında, saygılı sessiz bir genç olan Seyfullah; Hoca Efendi'nin talebesidir. Konuşma ve hareketlerinden Hoca Efendi'ye karşı son derece saygılı ve sadık biri olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.7. Dil ve üslup

Yunus Emre tiyatro oyununda tercih edilen dil oldukça sadedir. Eserdeki konuşmalar anlaşılır ve yalındır. Vakanın yaşandığı sosyal çevrede yaşayan insanların yüz yıl, yaş, eğitim ve sosyal statüsüne göre konuşturulması esere ve eserin kişilerine gerçeklik duygusu kazandırmaktadır. *Yunus Emre* tiyatro oyununda 13.yy.ın ikinci yarısı ile 14.yy.ın başlarındaki Orta Anadolu Türkmen köylüsünün konuşma şekli yansıtılmaya çalışılır. Yaşları, eğitim düzeyleri ve statülerine göre değişen konuşma biçimine örnek olarak aşağıdaki alıntılar göstermek mümkündür.

KADINCIK NİNE— Haklısın ozan... Hiç şikâyet ettiğini görmedik... (Amber'e acıyarak bakar). Başına vur, lokmasını al!.. Öylesine iyi huylu, sabırlıdır garibim. Amma velakin.. Gerçeği söylemek gerekirse ben de katılırim Amberin söylediklerine... (Dalar). Hatırlarım Yunus'u... Essaktan bir başka civandı canına yandığım. (Fadime Anaya döner). Öyle değil mi Fadime Kız? (Emir, 1997: 15).

TAPTUK EMRE— Artık bize muhtaçlığın kalmamıştır Yunuscan. Irmak denizi aşmıştır... Var, dilediğin yola git... İster Kâbe yoluna, ister halk yoluna...

DERVİŞ YUNUS— (Şeyhinin elini öper). Himmetinizle şeyhim.

TAPTUK EMRE— (Yunus'un sırtını sıvazlar). Berhudar ol! Ne yapmayı murad edersin Yunuscan?

DERVİŞ YUNUS— Benim Kâbe'm gönüllerdur şeyhim. Halkın arasına karışmak. Hak manasını saçmak, gönüller yapmak dilerim... (Emir, 1997: 49).

Yukarıda verilen örnekte görüldüğü üzere eğitim ve statü farkına bağlı olarak avamdan bir kişi olan yetmiş yaşlarındaki Kadıncık Nine ile havastan olan Taptuk Emre ve Yunus Emre'nin konuşma biçimleri farklılık göstermektedir.

Yunus Emre tiyatro oyunun bir başka üslup özelliği ise eserde halk söyleyişlerine ve argo kelimelere sıkça yer verilmesidir. Sabahat Emir'in incelenen diğer iki eserine *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* oranla bu eserde daha fazla argo kelimeye yer verdiği görülür. Bu üslup tercihinin nedeni vakanın bir köy yerinde geçmesidir. Zira köy yerinde argo kelimelerin kullanılma sıklığı şehre göre daha fazladır.

GAFUR EMMİ— (Söylenir). Zalim Bey'e yamak olmakla adam olduğunu sanır *gâvurun* dölü.

FADİME ANA— Boşuna hain Recep'in gâvur oğlu dememişler buna. Sülalesi rezil *kancığın*.. İnsan, köylüsüne bu kadar eziyet eder mi? (Emir, 1997: 4).

Yukarıdaki konuşmada geçen *gâvur* (Dinsiz kimse, Müslüman olmayan kimse, Merhametsiz, acımasız ve inatçı) (<https://sozluk.gov.tr/>) ile *kancık* (Hayvanlarda dişi, Dönek, güvenilmez) (<https://sozluk.gov.tr/>) kelimeleri argo kelimeler örnek olarak gösterilebilir.

Sabahat Emir'in diğer eserlerinde *Sancılı Bir Gün ile Nehir* olduğu gibi bu eserde de en dikkat çekici üslup özelliklerinde bir tanesi deyim ve atasözlerinin sıkça kullanılmasıdır. Sabahat Emir'in bir olayı, konuyu veya bir durumu tarif ederken kullandığı deyim ve atasözleri, cümlelerinin daha çekici ve etkili olmasını sağlar. Uzun uzun anlatması gereken bir olayı veya durumu bir deyim ve atasözle kısa bir iki sözcükle anlatması üslubuna özgünlük katar. Toplumun tecrübe, gelenek-görenek ve inanç birikimine vakıf olan Sabahat Emir kullandığı deyim ve atasözleriyle sözlü kültürün en güzel örneklerini verir.

Yunus Emre tiyatro oyununda kullanılan birkaç atasözü örneği:

Beş parmağın beşi de bir olmaz a! (Emir, 1997: 4).

Üstü varsa altı da var bu dünyanın. (Dünyanın üstü varsa altı da vardır) (Emir, 1997: 4).

Kimsenin ettiği yanına kalmaz (Emir, 1997: 4).

Sabrın sonu selamettir (Emir, 1997: 4).

Kul sıkılmayınca, Hızır yetişmezmiş (Emir, 1997: 74).

Denize düşen yılana sarılır (Emir, 1997: 37).

Yunus Emre tiyatro oyununda kullanılan birkaç deyim örneği:

Başına vur lokmasını al! (Emir, 1997: 15).

Dingili çıkmış bu dünyanın (Emir, 1997: 5).

Hazreti Eyüp sabrı (Emir, 1997: 35).

Kuyruğu yanmış it gibi (niye dolanıyorsun böyle?) (Emir, 1997: 51).

Saçımı süpürge ettin (Emir, 1997: 89).

Bununla birlikte Sabahat Emir'in kendi oluşturduğu veya bilinen bir deyimi değiştirerek kullandığı kelime grupları da vardır. Aşağıya örnek olarak alınan kelime grupları Emir'in özgün üslubunun belirleyici bir özelliğidir.

Sabahat Emir'in *Ellerin dert görmesin* deyimini değiştirerek “Dillerin dert görmesin.” (Emir, 1997: 10) şeklinde kullandığı görülür.

Tamamen kendisini ürettiği kelime gurubuna örnek olarak da “Sözünün kokusundan tanırım(mak) (Emir, 1997: 12) cümlesi verilebilir.

Halk ağzında, yersiz ve çok konuşan, geveze kişiler için kullanılan “yanşak” sıfatını “Söylenme yanşak yanşak” (Emir, 1997: 4) şeklinde leitmotiv olacak şekilde birkaç kez kullandığı da görülür.

“İnce hastalığa tutulmak” (Emir, 1997: 14). Bu cümlede de Sabahat Emir’in verem hastalığı yerine *ince hastalık* kelime gurubunu kullanarak “güzel adlandırma” yaptığı görülmektedir.

Öte taraftan Sabahat Emir, incelenen ilk iki romanına *Sancılı Bir Gün ve Nehir* nispeten *Yunus Emre* oyununda daha kısa cümleler kullanmayı tercih eder. Kısa cümlelerle birlikte yer yer devrik ve eksilteli cümleler de göze çarpar.

CAFER AĞA— (Küçümseyerek) İşsiz, güçsüz, asalak takımından yani... Senin gibileri burda yaşatmam ben! Defol geldiğin yere... Bak hala eğleniyor!

.....

KADINCIK NİNE— Yetti zulmün Cafer Ağa. Hiç değilse şu garip ozana dokunma. Ulu sözleri vardır. Acıyla bulandırma! (Emre, 1997: 58).

Emir’in diğer eserlerine oranla bu eserde kısa cümle tercih etmesinde eserin türünün tiyatro oluşu da önemli bir gerekçedir. Zira tiyatro türü daha çok kısa diyaloglar üzerine inşa edilen bir türdür.

3.1.8. Anlatım teknikleri

Sabahat Emir’in incelenen iki romanına -*Sancılı Bir Gün ve Nehir*- oranla Yunus Emre tiyatro oyununda kullanılan anlatım teknikleri daha azdır. Tiyatro oyunun göstermeye bağlı edebî bir tür olması ve roman türüne oranla daha basit bir kurguya sahip olması anlatım tekniklerine olan ihtiyacı azalttığı söylenebilir.

3.1.8.1. Anlatma-gösterme teknikleri

Anlatma tekniğinde “anlatıcı, hikâyeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker” (Tekin, 2020: 200). Dikkatlerin olay veya durumun üzerinde yoğunlaşması gerekirken anlatıcı üzerine yoğunlaşması beraberinde bir takım problemler getirir. Okuyucu, anlatıcının bakış açısıyla; olay veya durumlara bakmak zorunda kaldığı için kendi şahsi yorumunu ve hayal gücünü devreye sokamaz. Anlatma tekniğinin sayılan bu

yetersizlikleri yazarları bir takım arayışlara sürükler. Böylece zamanla gösterme tekniği ortaya çıkar.

Gösterme tekniğinde ise anlatıcı aradan çekilir ve okuyucuyu olay veya durumla baş başa bırakır. Projektörün anlatıcı üzerinden metne yönelmesi okuyucuya yorum hakkı verir. İncelenen metin, bir tiyatro oyunu olduğundan gösterme ağırlıklı bir anlatım söz konusudur. Ancak parantez içi açıklamalarla “yazar anlatıcı” okuyucuya bazı bilgiler verir.

Aşağıdaki alıntıda altı çizili ve parantez içinde olan cümleler anlatma, geriye kalanlar ise gösterme tekniğine örnek teşkil eder:

- 1.KÖYLÜ KIZ— (Olanlardan bir şey anlamamış gibi çevresindekilere saf saf sorar). Ne olmuş? Amber Teyze’nin nişanlısı mı bulunmuş?
- KADINCIK NİNE— (Azarlar) Sus kız cahil!.. Yanşak yanşak söylenme!
- OZAN— (Amber’e) Bacım, şu sizin Yunus?.. Nasıl biriydi gençliğinde?
- AMBER— (Dalar. Bir iki öksürür. İçini çeker). Ne bileyim?.. Öylesine hoş edalı, hoş tavırlıydı ki...
- KADINCIK NİNE— (Doğru gibi başını sallar). Neme lazım kendi yok ama Allah’ı şimdi... Öyleydi essahtan!
- 2.KÖYLÜ KIZ— Madem öyleydi de niye bırakıp gitti gül gibi nişanlısını?
- 1.KÖYLÜ KIZ— (Yakasını silker.) Aman, erkek milleti böyledir işte! İnsaf minsaf yoktur, hiçbirinde (Emir, 1997: 14-15).

Tabiri caizse anlatma tekniği cevizin kabuğu, gösterme tekniği ise cevizin içidir. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere anlatma tekniğinin olduğu kısımlarda dikkatler anlatıcı üzerine yoğunlaşır. Gösterme tekniğinin olduğu kısımlarda ise okuyucu olayın kendisiyle aracısız bir şekilde baş başa kalır.

3.1.8.2. Tasvir

Tasvir (betimleme); varlıkları, tabiatı, insanı, eşyayı veya mekânı ayırt edici özellikleriyle insanların zihninde canlanacak şekilde kelimelerle resmetme sanatıdır. Çetişli, tasviri “İnsan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi; adeta görünür hale getirilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesidir” (Çetişli, 2004: 100) şeklinde tanımlamaktadır.

Yunus Emre tiyatro oyununda sahne ve dekor tasviri hemen hemen hiç yapılmamıştır. Sadece parantez içinde bazı açıklamalar yapılarak mekân hakkında bazı bilgiler verilmiştir. Oyun kurgusunun karışık olmaması ve olayların mütevazı sayılabilecek yerlerde geçmesinin de bunda etkisi vardır.

Öte taraftan anlatmaya bağılı edebî metinlerde (roman ve hikâyede) insan, doğa, eşya ve mekânın betimlenmesinde kullanılan mevzubahis anlatım tekniğı, göstermeye bağılı edebî metinlerde yani tiyatrodada daha çok sahne dekorunun tasviri şeklinde yapılmaktadır.

TABLO-2

DEKOR- Köy dışında bir koru... Çoban Rıza ağaçların birinin gölgesinde sabırsızlıkla yol gözlemekte. Her halinden birini beklediğı belli. Bu sırada Cafer Ağa'nın kızı Güldeste telaşla çıkagelir. Birbirlerine sarılırlar (Emir, 1997: 68).

Bazen de tasvir, o sahnede rol alan kişilerin hareketleri özetlenerek yapılır. Çünkü tiyatrodada izleyiciyi etkileyen, ona olup bitenleri hissettiren ve karakterlerin duygu dünyasının şekillenmesini sağlayan asıl unsur sahne dekorudur.

SAHNE-1

Müziğın ritmine uygun olarak cılız ve bodur ekinleri biçmeye çalışan köylüler... Bir köşede ekilen biçinleri derleyip denetleyen ihtiyar gafur Emmi ve ona yardım eden Fadime Ana... Yüzünde mahzun ve dalgın bir ifadeyle çalışanlara testiyle su dağıtan yaşlı Amber Kız... Ortalıkta meczup dolaşan, kâh uzakları gözetten, kâh toprağı çöküp dövünen Zeliha Kadın... Bir köşede oynayan, üstleri başları perişan çocuklar... Arada bir Zeliha Kadına takılmaktalar... Onun öfkeyle aralarında koşuşturmasıyla eğlenip gülüşerek kaçırlar... (Emir, 1997: 1-2).

Yukarıda verilen örnekte de görüldüğü üzere okuyucunun oyundaki karakterleri tanıma ve onlar hakkında bir fikre sahip olmasını sağlayan sahne ve dekor tasviridir. Öte taraftan yukarıdaki örnekte verilen tasvir örneğinin *Yunus Emre* tiyatro oyununda yapılan en uzun tasvir olduğu söylenebilir.

3.1.8.3. Diyalog tekniğı

Yapılan araştırmalarda insanların yaşamlarının büyük bir bölümünü iletişim kurarak geçirdiklerini ortaya koymaktadır (<https://npistanbul.com/aile-universitesi/iletisim-neden-onemli>). İletişimin ana omurgasını da konuşmalar oluşturur. Sosyal hayatta bu kadar önemli olan konuşma etkinliğinin edebî metinlerde karşımıza çıkan haline ise “diyalog” denir. Birçok edebî türde kullanılan diyalog tekniğı, doğal olarak daha çok tiyatro eserlerinde görülür. “Anlatma esasına bağılı edebiyat eserlerinde kahramanların karşılıklı konuşmalarına verilen addır. Roman, hikâyeye ve tiyatrodada başvuru olan bir anlatma tekniğı olan diyalog daha çok dram türündeki eserlerde görülür (Karataş, 2004: 295).

Öte taraftan diyalog yöntemi, anlatıma doğallık katmanın yanı sıra kahramanların psiko-sosyal durumlarını gün yüzüne çıkarttığı için de önemli bir anlatım tekniğidir. Oyunun başkişisi Yunus ile yavuklusu Amber'in diyalogu Yunus Emre'nin psiko-sosyal durumu ve felsefesi hakkında okuyucuya bilgiler verir.

GENÇ AMBER— Yunus... İnsan olmasaydın ne olmak isterdin?

GENÇ YUNUS— (Gülümser). Bu ne çetin sorudur Amber Kız? (Duraklar, çenesini kaşır). Ne mi olmak isterdim?.. Hımmm... Önce ağaç... Yedi kat derine kök salmak için!.. Sonra güvercin. Yedi kat gökyüzüne yükselmek için... Sonra yağmur... Rahmet olup yağmak için. Belki terazi?.. Hakları tartmak için.

GENÇ AMBER— (Kıkırdar). Ne çok şey olmak istermişsin meğer!

GENÇ YUNUS— (Dalgın. Hala kendi düşüncelerinin atmosferi içinde) Veya hiç!

GENÇ AMBER— (Kahkaha atar). Peki Amber Kız, sen ne olmak isterdin?

GENÇ AMBER— (Neşeyle zıplar). Kelebek olmak isterdim ben! Kırılarda uçmak, konduğum her çiçeğin kulağına Yunus'u seviyorum diye fısıldamak için. Bak, işte böyle! (Emir, 1997: 30).

Yukarıdaki alıntı; Yunus Emre'nin psiko-sosyal gelişimi içerisinde gençlik dönem düşüncelerini, iç dünyasını ve davranışlarını yansıtır. Öte taraftan Yunus Emre'nin Taptuk Emre'ye intisap etmeden önce gençlik yıllarındaki yaşantısında da tasavvufi düşünceler ile hemhal olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

3.1.8.4. İç monolog tekniği

İç monolog; kurmaca metinlerde kahramanların kendi kendisiyle sohbet eder gibi yaptığı bir konuşma biçimidir. İç monolog tekniği bir anlamda bilinç akımı ve iç diyalog tekniklerine benzer. Fakat bu iki anlatım tekniğinden ayrılan yanları da vardır. İç monolog anlatım tekniğinde düşünce ve duygular neden sonuç ilişkisine göre ve tutarlı bir şekilde kurulurken bilinç akımı tekniğinde duygu ve düşünceler arası mantıksal bağ veya tutarlılık yoktur.

İç monoloğun iç diyalogdan farkı ise iç diyalog tekniğinde kişi karşısında bir dinleyici varmış gibi konuşurken iç monolog tekniğinde muhatap yine kişinin kendisidir. Özetlenecek olunursa iç monolog ile iç diyalog arasındaki tek fark muhatabın konumlandırılmasıdır. İç monolog tekniği *Yunus Emre* oyununda çokça kullanılan bir tekniktir. Gürsel Aytaç, bu tekniğin en önemli kullanım nedeninin “Öznel gerçekliği yakalama çabası(...)” (Aytaç, 2012: 66) olduğunu söyler.

Yunus Emre tiyatro oyununda iç monolog tekniği; Yunus Emre'nin doğduğu köye döndükten sonra muhatap olduğu ve nasihat ettiği kişilerin değişimlerinin anlatıldığı bölümlerde kullanılmıştır.

ZELİHA KADIN— Tanrım!.. Beni yalnız bırakma!. Beni sensiz bırakma! (İrkilir. Çevresine bakınır). Yunus! Neredesin?.. (Şaşkın) Gitmiş!.. (Gözlerini oğuşturur). Rüya mı gördüm acaba?.. Ama uykuda değildim ki!.. Anlaşılan deliliğim tuttu yine... Ama deliliğim tutmuş olsa kudururdum öfkeden... (Hayretler içinde) Tersine bir huzur kapladı içimi... Hayırdır inşallah!.. Ne haller oldu bana?.. En iyisi kimseye bir şey söylememek!.. Söylesem iyi saatte olsunlar göründü derler. Zır deliydi, zır zır deli oldu derler... Oysa şu anda kendimi çok akıllı hissediyorum! (Tereddütlü) Gerçekten Yunus muydu o ?.. Yoksa Tanrı'dan bir işaret mi?.. (Sevinçle) Tanrı bana yardım etmek istiyor!.. Yalnız değilim!.. (Parmağını dudağına götürür, doğayı dinler gibi bir tavır takınır) (Emir, 1997: 67).

Bir başka örnek:

ÇOBAN RIZA— İşte geldim'... (Bakınır). Dedem!.. Neredesin? (Aranır). Gitmiş! Kırklara karıştı sanki! (Duraklar). Gel de şaşma Hak işine (Ağaç kütüğüne çöker). Bir ermişti herhalde!.. (Zıplayarak kalkar) .Tanrıdan bir işaret!. Kimseye söylememeli!. Tuhaf şey, kinlerim, öfkelerim nasıl da toz gibi savrulup gitti! Sesi canımda yankılanır sanki!.. (Emir, 1997: 76).

Yukarıda verilen iki örnekte Zeliha Kadın ve Çoban Rıza'nın Yunus Emre ile konuştuktan sonraki psikolojik değişimleri ve iç hesaplaşmaları iç monolog tekniğiyle başarılı bir şekilde verilmiştir.

3.1.8.5. Geriye dönüş tekniği

İnsanoğlu, şimdiki zaman içinde yaşamını sürdürür; bu zaman diliminde yer, içer, gezer ve gelecek zamanlar için güzel anılar biriktirir. Onun için asıl önemli olan zaman da şimdiki zamandır. Ancak insanın iyisiyle, kötüsüyle hatıralarını yaşadığı bir geçmiş zamanı da vardır. İnsanoğlu, geçmişte yaşadığı güzel anıları eşine dostuna özlemle anlatır, olumsuz olaylardan da dersler çıkarır. Bir de insanın özellikle zor zamanlarında hayalleriyle sığındığı bir liman olan, hedeflerini barındıran gelecek zamanı da vardır. Dolayısıyla konusu insan olan edebî metinlerde üç zaman vardır: geçmiş, şimdiki (hal) ve gelecek zaman. Her ne kadar edebî metinlerde şimdiki zaman en geçerli zaman ise de konunun daha iyi açıklanabilmesi ve kahramanların daha iyi tanıtılabilmesi için geçmiş ve gelecek zaman da önemli zamanlardır.

Yunus Emre tiyatro oyununda bir gün tarlada çalışan köylülerin yanına bir Ozan gelir ve onlara şiir ve deyişler okur. Ozan söylediği deyişlerin köylülerin hoşuna gittiğini görünce söylediklerinin ulu bir dervişe ait olduğunu söyler. Köylüler bu ulu

kişinin köylerinden çıkan Yunus olabileceğini düşünerek ozana soru sormaya başlarlar. Bahsedilen kişinin Yunus olup olmadığını anlamak için köylüler sırasıyla Yunus’la yaşadıkları anıları anlatmaya başlar. Böylece derviş Yunus’un gençliği ve o zamanın sosyal şartları hakkında okuyucu bilgilendirilmiş olur. Zira “geriye dönüş tekniği, romanın yapısının kuruluşu ve olayların yüzeysel veya ayrıntılı olarak sunulmasının yanı sıra “(...) kahramanların çizilip tanıtılmasında önemli rol oynayan yöntemdir” (Tekin 2020: 253).

GAFUR EMMİ— (Yüzünde dalgın bir gülümseyişle eski günlerini hatırlamış gibi) Hatırlarım... Bir gün Yunus’la beraber tarlada çalışıyorduk...

...

GENÇ GAFUR— Ne oldu Yunus kardeş?. Neye daldın böyle?

GENÇ YUNUS— (Dalgın bakışlarını topraktan ayırmadan ağır ağır konuşur). Şu toprak... Sinesinde ne canlar barındırır Gafur kardeş.. Solucanlar, böcekler, çıyanlar.. (Duraklar. Mahzun) İyi de candan aziz sevgililer, analar, babalar, bacılar ne ederler? Nasıl çürür giderler bu acımasız karanlıkta?.. Yere göğe hâkim, her şeye kadir Tanrım, nasıl kıyar insana? (Boynunu bükerek). Bunu düşünür dururum işte!

GENÇ GAFUR— (Kalender). Düşündüğün şeye bak! Böyle gelmiş, böyle gider. İnsanoğlu bir gün doğar bir gün ölür. Kucakta büyür, toprakta çürür. Bu kadar basit!

GENÇ YUNUS— (Acıyla gülümser). O kadar basit olamaz Gafur Kardeş... İnsanın yaratılışında Yüce Rabbin bir muradı olmalı.. (Dalar). Ama ne? Bu soru gece gündüz beynimde dolandır durur. (Sayıklar gibi) Nedir insan?.. Nedir toprak?. Niye bunca çile? Bunca keder?.. Bir bebek yüzündeki saflığın sırrı ne?...Bir kuru ihtiyarın gözpınarlarını dolduran yaşların bolluğu neden?.. (İçini çeker). Bu kaygılar yüreğimi kavurur duru işte! (Emir, 1997: 17-18).

Genç Gafur ile derviş Yunus arasında geçen bu anı; Yunus Emre’nin gençliğinde de insanın yaratılış amacı hakkında kafa yordugunu ortaya koyarak okuyucuya kahraman hakkında bilgiler verir.

3.1.8.6. Montaj tekniği

Sabahat Emir’in, *Yunus Emre* tiyatro oyununda en çok kullandığı anlatım tekniği “montaj tekniği” dir. Gürsel Aytaç, Montaj tekniğini “Yazarın kendinden önce başkalarının dile getirdiği hazır bir anlatım parçasını kalıp halinde kullanması, kendi roman kompozisyonunda birer mozaik taşı gibi değerlendirmesidir.” (Aytaç, 2012: 54) şeklinde tanımlar.

Başkişinin aynı zamanda Anadolu’da Türkçe şiirin öncüsü olan ünlü tasavvuf ve halk şairi Yunus Emre oluşu; montaj tekniğini zorunlu kılmıştır. Sabahat Emir’in oyunun kurgusunu oluştururken Yunus Emre’nin şiirlerine göre bir planlama yaptığı izahtan varestedir. Çünkü Yunus Emre’nin şiir ve deyişleri neredeyse oyunun üçte birlik

kısmını oluşturur. Oyunun ana izlekleri ve okuyucuya verilmek istenen mesajların Yunus Emre'nin deyiş ve şiirleriyle verilmesi bu tezi pekiştirir mahiyettedir.

Oyunun son bölümünde Yunus Emre ile ham sofı özelliğı gösteren Hoca Efendi'nin konuşmaları montaj tekniğine verilebilecek en güzel örneklerdendir.

PİR YUNUS—

İlim ilim bilmektir

İlim kendin bilmektir

Sen kendini bilmezsin

Ya nice okumaktır.

(Hoca Efendi irkilerek döner...)

HOCA EFENDİ

— Bre! Kimsin?

PİR YUNUS

Yunus derler bana

İşbu cihanda

Benim Sultan kulu

Sultan benimdir.

HOCA EFENDİ

— (Küçümseyen bir edayla)

Bildim, dillerde dolaşan

Ortalığı karıştıran

Akılları bulandıran

Şu derviş olmalısın

Bilmem ki nedir maksadın

Demek Yunus senin adın

Derviş diye tanınırsın

Hani hırkan hani tacın

PİR YUNUS—

Dervişlik dedikleri

Hırka ile taç değil

Gönlün derviş eyleyen

Hırkaya muhtaç değil

HOCA EFENDİ—

Medreseye gitmeden

İlim tahsil etmeden

Şeriati bilmeden

Hakkı nasıl bilirsın

PİR YUNUS—

Âlimler ulemalar

Medresede bulduysa
Ben harabat içinde
Buldum ise ne oldu
HOCA EFENDİ
— (Şaşırmış) — Ne?
PİR YUNUS—
Dört kitabın manisin
Okudum ezber ettim
Aşka gelince gördüm
Bir uzun hece imiş (Emir, 1997: 102-104).

Yukarıdaki alıntıda; dervişliğin, âlimliğin hırka ve taç ile değil gönül ile olacağı izleği; Yunus Emre'nin şiirlerinden montajlar yapılarak okuyucuya bir mesaj olarak verilir.

3.1.8.7. Leitmotiv tekniği

Sabahat Emir'in *Yunus Emre* oyununda kullandığı bir başka anlatım tekniği de leitmotiv tekniğidir. Hakan Sazyek, leitmotiv tekniğini “Kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler için kullanılan terimdir” (Sazyek, 2020: 2179) şeklinde tanımlar. Gürsel Aytaç'ın ise “Bir alıntının ya da belli bir davranış biçiminin, belli bir özelliğin roman boyunca birçok kereler tekrarlanarak kullanılması şeklinde tanımlanan Leitmotiv, Batı romanının sık sık başvurduğu bir anlatım tekniği. Aslında müzik alanından edebiyata aktarılmış bir yöntemdir (Aytaç, 2012: 56) dediği leitmotiv Yunus Emre tiyatro oyununda genellikle deyim ve argo bir takım söz gruplarının kullanılmasıyla karşımıza çıkar.

“Yanşak yanşak söylenme; 1- “yanşak “1. Geveze, densiz, yersiz konuşan. 2. Yılışık, çok gülen.” Anlamlarında Hatay ve daha başka Anadolu ağızlarında (Çankırı, Ankara, DS) tanıklanmıştır.” (Uygur, 2020: 117) ve “domuzun enciği” kelime grupları oyun boyunca birkaç kez tekrarlanır.

FADİME ANA— (Azarlar). *Söylenme yanşak yanşak!..* (...) (Emir, 1997: 4).
KADINCIK NİNE— (Azarlar). Sus kız cahil!.. *Yanşak yanşak söylenme!* (Emir, 1997: 14).
CAFER AĞA— *Yanşak yanşak söylenme* de defol haydiii!.. (...) (Emir, 1997: 58).
2-Domuzun enciği.
FADİME ANA— İtten de uğursuzdan da beter bu *domuzun enceği?..* (...) (Emir, 1997: 4).
FADİME ANA— Hay ellerin dert görmeye Kiraz Ana! Kız, senin ellerinde bir şey var, senin elinden bir şey alındığında ferahlıyor *domuzun enciği* (Emir, 1997: 35).

Köy yerindeki insanların yukarıdaki örnekte kullandığı kelimeler, o dönem insanın dil özelliklerini okuyucunun zihninde iyice belirginleştirir. Ayrıca okuyucuyu 13 ve 14.yüzyıl Anadolu Türkçesi hakkında fikir sahibi kılar.

Nurullah Çetin'in "Ana örge (leitmotive, kılavuz motif, gong ifade) romanın belirli yerlerinde ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır (Çetin, 2019: 125) diyerek bu tekniğinin bir işlevinin de ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtması olduğunu söyler. *Yunus Emre* tiyatro oyununda kelimelerin yanı sıra bazı düşüncelerin de leitmotiv olarak kullanıldığı görülmektedir. Yunus Emre'nin ana felsefesini oluşturan "gönüller yapmak" ve gönül ile ilgili diğer kullanımlar oyunun çeşitli yerlerinde tekrar edilir.

DERVİŞ YUNUS— Benim Kâbe'm *gönüllerdir* şeyhim. Halkın arasına karışmak. Hak manasını saçmak, *gönüller yapmak* dilerim (Emir, 1997: 49)...

Bir başka yerde;

DERVİŞ YUNUS— (Saygıyla) Beli şeyhim!.. Halka hizmet Hakk'a hizmettir. Buyurduğunuz gibi.

Müzik

DERVİŞ YUNUS

Gönül mü yeğ Kâbe mi yeğ

Söyle bana akı eren?

Gönül yeğdürür zira kim

Gönüldedir Dost durağı

Yunus, işim budur benim

Tut gel *gönüller* eteğim

Dilersen baki olasın

Gönüller oldular baki

Müzik kesilir.

TAPTUK EMRE— (Gözleri kapalı. Sayıklar gibi konuşur). Var git Yunuscan, var git!. *Gönüller* eteğini tut! (Emir, 1997: 50).

Yukarıdaki örnekte leitmotiv tekniğinin oyunun ana düşüncesini yansıttığı ve bu teknik yardımıyla "halkın arasına karışıp gönüller yapmak" izleğinin okuyucunun zihninde iyice perçinlendiği görülür.

3.1.8.8. Özetleme tekniği

Nesnel zamanda geçen bütün olayların roman veya tiyatro oyunlarında olduğu gibi anlatılması mümkün değildir. Bu durumda yazarların imdadına özetleme tekniği yetişir. Nurullah Çetin, özetleme tekniği ile ilgili şunları söyler:

Daraltma. Nesnel zamanda geçen olaylar bütün ayrıntılarıyla değil de özetlenerek, bazı ayrıntılar atlanarak, kısaltılarak, önemli görülen olaylar belirtilerek aktarılır. Bu durumda olaylar, nesnel zamana paralel olarak oluş ve gerçekleşiş sırasıyla değil; kısa kısa özetlenerek bazı atlamalar yapılarak aktarılır. Dolayısıyla nesnel zamana paralel olan olaylar, vaka zamanında daraltılmış olarak sunulur (Çetin, 2019: 131-132).

Sabahat Emir, *Yunus Emre* tiyatro oyununda geriye dönüş tekniğini çok kullandığı halde özetleme tekniğini az kullanır. Fadime Ana, Yunus Emre ile ilgili bir anısını anlatırken Yunus Emre'deki değişimi şu şekilde özetler.

FADİME ANA— O kapıda neler oldu bilmem... Eskisinden daha karmaşık hale geldi Yunus. (Amber'e) Kız Anber, yalanım varsa söyle!. Öyle değil mi? (Amber doğrular anlamda başını sallar). Çıplak ayak, baş açık bir daha gelmemecesine tekrar erenlerin kapısına koştu gitti. Gidiş o gidiş!. Gözü ne ana gördü ne yavuklu. Zavallı Kiraz Ana da oğlunun hasretiyle göçtü gitti. Şu Amber garibim de Yunus yolu gözleye gözleye kurudu işte!.. (İçini çeker. Ozana döner). Bizden bu kadar ozan. Sonrası hakkında bildiğin bir şey varsa sen söyle şimdi (Emir, 1997: 38-39).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere nesnel zamanda aşağı yukarı kırk yılda olup bitecek olaylar özetleme tekniği marifetiyle bir paragrafta anlatılır. Bu anlamda özetleme tekniği yazarları büyük bir anlatım külfetinden kurtarması bakımından son derece kıymetli bir tekniktir.

3.1.9. İzleksel kurgu

Yunus Emre tiyatro oyununda entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında (Korkmaz, 2002: 272) şu şekilde göstermek mümkündür

	Ülkü Değerler	Karsı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Yunus Emre Amber Kız Gafur Emmi Ozan Fadime Ana Kadıncık Nine Hoca Efendi	Moğol Askeri Haberci
Kavramlar Düzeyinde	Sabır Sevgi Umut İlahi Aşk Himmet Tevekkül	İsyân Sevgisizlik Umutsuzluk Beşeri Aşk Kuraklık Kıtlık Hastalık
Simgeler Düzeyinde	Himmet Derviş Gönül Pirlere Karışmak	Ham sofı Hırka Taç Sınanma Medrese Kâbe

Yunus Emre tiyatro oyununun izlekleri; “beşeri aşktan ilahi aşka geçiş, halkın arasına karışıp gönüller yapmak ve Yunus Emre’nin evrensel öğüt ve öğretileridir.” Nurullah Çetin, izlekle ilgili şunları söylemektedir.

İzlek, romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür. İzlek, romanın üzerine temellendiği konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı halinde ortaya konan sentezi olup romanın nihai hedefi ve romancının asıl amacıdır. Romanın derin yapısını oluşturan unsurlardan birisi olan izlek, nesnel bir konunun farklı yazarlara göre öznel bir biçimde yorumlanmasıdır (Çetin, 2019: 123).

Bu anlamda Sabahat Emir; *Yunus Emre* tiyatro oyununda izlek olarak tarihi bir kişilik olan Yunus Emre’nin şiir ve deyişleri ya da yaşantısı yoluyla ortaya koyduğu değerleri işlemeyi tercih eder. Bunu yaparken de çoğu zaman Yunus Emre’nin şiir ve deyişlerinden yola çıkar ve onlardan destek alır.

3.1.9.1. Beşeri aşktan ilahi aşka geçiş

Aşk, dünya ve Türk edebiyatında her dönem en çok işlenen konuların başında gelir. Sadece edebiyata değil diğer birçok sanat dalına da malzeme olan aşk teması, *Yunus Emre* tiyatro oyununun da ana izleklerinden birini oluşturur. Konuya geçmeden önce aşkın tanımlarına değinmek yerinde olacaktır.

Süleyman Uludağ aşk kelimesini *İslam Ansiklopedisi*'nde şu şekilde tanımlamaktadır:

Arapça aslı ışk olup sözlükte “şiddetli ve aşırı sevgi; bir kimsenin kendisini tamamen sevdiğine vermesi, sevgilisinden başka güzel görmeyecek kadar ona düşkün olması” anlamına gelir. Lügat kitaplarında aşk kelimesinin sözlük anlamının, aynı kökten olup “sarmaşık” anlamına gelen aşeka ile yakından ilgili olduğu belirtilir. Buna göre sarmaşığın kuşattığı ağacın suyunu emmesi, onu soldurup zayıflatması ve bazen kurutması gibi aşırı sevgi de sevenin sevdiğinden başkasıyla ilgisini kestiği, onu sarartıp soldurduğu için bu duyguya aşk denilmiştir. Ayrıca hem tatlı hem ekşi olan bir çeşit meyveye de uşuk denilir (Uludağ, 1991: 11).

Yunus Emre tiyatro oyununun başkışısı Yunus, tasavvuf yoluna girmeden önce köyünde Amber isminde bir kıza âşık olur. İki âşık kırlarda, bayırlarda buluşup sohbet eder sevgilerini karşılıklı dile getirirler.

TABLO-5

DEKOR— Bir kır yeri... Genç Yunus ve genç Amber fondaki müziğin ritmine uygun bir edayla dans etmekte. Müzik kesilir. Amber genç Yunus'un koluna yaslanır. Son derece mutludur.

GENÇ AMBER— Yunus?

GENÇ YUNUS— Söyle bir tanem?

GENÇ AMBER— (Mutlulukla içini çeker). Mutluluğumuz... Sonuna kadar böyle devam edecek mi dersin?

GENÇ YUNUS— (Gülümseyerek Amber'in saçlarını okşar). Aşkı zamana vursak... Zaman nedir bilebilsek. Sonun da sonuna kadar diye söz vermek isterdim sana. (Dalar). Lakin... Aşk zamanın üstünde bir gerçektir. Böyle hissederim ben! (Emir, 1997: 29-30).

Yunus, köyde kıtlık başlayıp açlıktan ölmek üzere olan bebeklere yemek bulmak için erenlerin kapısına gidince oradan farklı bir insan olarak köye döner.

FADİME ANA— O kapıda neler oldu bilmem... Eskisinden daha karmaşık hale geldi Yunus. (Amber'e) Kız Amber, yalanım varsa söyle! Öyle değil mi? (Amber doğrular anlamda başını sallar). Çıplak ayak, baş açık bir daha gelmemecesine tekrar erenlerin kapısına koştu gitti... Gidiş o gidiş! Gözü ne ana gördü ne yavuklu... Zavallı Kiraz Ana da oğlunun hasretiyle göçtü gitti...Şu Amber garibim de Yunus yolu gözleye gözleye kurudu gitti işte!.. (İçini çeker. Ozana döner). Bizden bu kadar ozan. Sonrası hakkında bildiğin varsa sen söyle şimdi (Emir, 1997: 38-39).

Yunus Emre, köyden ayrıldıktan sonra Taptuk Emre'ye intisap eder. Ona, uzun yıllar büyük bir sadakat ve doğrulukla hizmet eder. Böylelikle kâmil insan olma yolunda olgunlaşır ve bir aydınlanma dönemi yaşar. Bütün bunların sonunda beşeri aşk kisvesinden sıyrılarak ilahi aşka ulaşır.

İslâmî literatürde aşk ilâhî ve beşerî olmak üzere başlıca iki anlamda kullanılmış, ilâhî aşka genellikle “hakiki aşk”, beşerî aşka da “mecazî” veya “uzrî aşk” denilmiştir. İlâhî aşk geniş ölçüde tasavvufta, kısmen de İslâm felsefesinde işlenmiş; İslâm felsefesinde ayrıca kozmik varlıklar hiyerarşisinde alttaki bir varlığın üstteki varlık veya varlıklara duyduğu arzu (şevk) ve sevgi de çoğu zaman aşk terimiyle ifade edilmiştir. Kelâma dair bazı kaynaklarda ise tasavvuftaki aşk anlayışı tenkit edilmiştir. Hem ilâhî hem de mecazî anlamda aşk edebiyatın ana temalarından birini oluşturmuş, bu kavram etrafında geniş bir aşk edebiyatı meydana gelmiştir. Ayrıca daha çok felsefî mahiyetteki bazı ahlâk kitaplarında mecazî aşkın kötülüğü ve zararları üzerinde durulmuştur (Uludağ, 1991: 11).

Tasavvuf edebiyatında beşeri aşk; ilahi aşka geçişte kullanılan bir tür köprü vazifesi görür. İlahi aşkın yolu çetin bir yoldur menzile ulaşmak için birtakım fedakârlıklar gerekir. Bunun için de evvela beşeri aşkın hallerindeki sınavlardan geçmek gerekir. Sevgilinin nazlarıyla, istekleriyle uğraş veren âşık talimli bir şekilde ilahi aşk için tabiri caizse idmanlı bir hale gelir.

Yunus Emre, Taptuk Emre dergâhına girdikten sonra uzun süre Amber Kız'ın aşkıyla yanmaya devam eder. Amber Kız'a benzeyen bir peri kızı sık sık rüyasına girer, şehvi danslar yapar ve Yunus'un onu yakalamasına izin vermeden kahkahalar atarak rüyasından ayrılır.

TABLO-9

DEKOR-Sisler içinde, dekorun seçilemediği bir mekân...

Sisler gittikçe dağılır. Genç Amber'e benzeyen bir peri kızı erotik dans yapmakta... Bir süre dans eder. Sisler arasından çıkan Genç Yunus hayran bakışlarla kızın cazibesine kapılarak onunla birlikte dans etmeğe başlar. Tam kıza sarılacağı sırada kız şeytani kahkahalarla kollarından sıyrılır, kaçır... Yunus, yakalamak isterken kızlar çoğalır. Hareketli bir ritim içinde dans ederek Yunus'un etrafında dolanarak onu şaşkına çevirirler... Yunus hiçbirini yakalayamaz. Kızlar kahkahalarla sisler içinde kaybolurlar. Yunus kahkahalara kulaklarını tıkar. Hayal kırıklığı içinde ıstırapla kıvranarak olduğu yere çöker. Dizlerine kapanır (Emir, 1997: 45-46).

Yunus Emre, manevî eğiticisi Taptuk Emre'nin rehberliğinde nefsinin tekâmül ettirip benliğinin dönüşümünü sağlar ve maneviyat yolunun engellerini geçer. Nefsine muhalefet ederek onu terbiye etmek için açlık, susuzluk ve uykusuzluk gibi zorluklara katlanarak uzun uğraşlar sonucu nefis tuzağından kurtulur. Böylece nefsiyle mücadele ederek dış dünyanın tesirlerinden nefsinin kurtarır ve iç âleme yönelerek hakikate ulaşır.

Yıllar sonra Yunus Emre hakkında söylenen menkıbeleri diyardan diyara taşıyıp onun özünü ve sözünü dile getiren bir ozan, Türkmen köyüne gelir. Yunus Emre, bu köyden ayrılmış çok olmuştur. Köylüler söylenen deyiş ve şiirlerin Yunus Emre'ye ait olduğunu öğrendikten sonra ozana, Yunus hakkında birtakım sorular sorarlar.

AMBER KIZ— (Sıkıntılı ve ezik, kendi kendine söylenir gibi) Başka bir yavuklu bulmuştur zahir. (Emir, 1997: 16) demesi üzerine;

OZAN— (Derin ve anlamlı bir gülümseyişle başını sallar). Öyle bir sevgililer sevgilisi bulmuştur ki bacım... Böylesini bulabilene aşk olsun!" der.

AMBER KIZ— (Çöktüğü yerde büzülerek kendi kendine sayıklar gibi) Beni hiç sevmedi demek? (Emir, 1997: 17).

Amber Kız'a teselli vermeye çalışan ozan, aynı zamanda *Yunus Emre* tiyatrosunun ana izleklerinden bir tanesi olan şu cümleyi kurar: "OZAN— (Amber'e avutucu bir edayla) Sevmesine sevmiştir bacım.. Kulu sevmeyince Hak sevgisine nasıl ulaşır kişi?.. Lakin... O büyük zatın daldığı aşk deryasında kul sevgisi bir zerredir ancak (Emir, 1997: 17) der. Amber Kız bunun üzerine (çöktüğü yere büzülerek kendi kendine sayıklar gibi) Beni hiç sevmedi demek? (Emir, 1997: 17) diyerek üzülür. Kadıncık Nine de Amber Kız'ın ozanı yanlış anladığını fark edip ona durumu izah etmeye çalışır.

KADINCIK NİNE— (Amberi azarlar). Kız Amber!.. şuncacık akıl yok sende.! Hala anlamadın mı?.. Hak aşığı olmuş Yunus.. (Duraklar). Ama belliydi.. (Bir şeyleri hatırlamış gibi başını sallar). Belliydi onun hallerinde, edasından.. (Gafur'a döner). Öyle değil mi Gafur? Konuşsan a! (Emir, 1997: 17).

Amber Kız'ın ağlayarak "onun aşktan muradı ben değilmişim meğer. Hep bunu söylemiş durmuş ama ben cahil, bir türlü anlayamamışım, ne edeyim!" (Emir, 1997: 54) demesi üzerine Kadıncık Nine, bir açıklama daha yaparak beşeri aşktan ilahi aşka geçiş izleği hakkında şunları söyler:

KADINCIK NİNE— (Duygulanmıştır). Kahırlanma Amber Kız! Belki Yunus'un gönlünü Hak aşkına çeviren senin sevgindir.(Ozana döner). Ne dersin ozan?

OZAN— Orasını bilemem bacım. Lakin aşkın sırrını kim bilebilmiş ki? Kulu sevmeden Mevla'ya nasıl yönelir kişi?

FADİME ANA— Ne güzel söyledin ozan! Amber de teselliyi bunda bulsun gayri (İçini çeker). Bir sevda büyümüş. Büyümüş de ay güneş olmuş sanki! (Emir, 1997: 55).

Hülasa, Amber Kız'ın aşkı, Yunus Emre'nin Hak sevgisine ulaşmasında bir basamak görevi üstlenir. Yunus Emre, nefsiyle büyük bir mücadele yaşadıktan sonra bu hâl içerisinde marifete ulaşır ve insan-ı kâmil olur. Ardında birçok boyutu olan aşk evreninde helezonlar çizerek boyut değiştirir ve ilahi aşk boyutuna geçer.

3.1.9.2. Halkın arasına karışıp gönüller yapmak

Erdoğan Alkan, Yunus Emre'nin yaşadığı dönem ve onun misyonu hakkında şunları söyler.

Anadolu'ya göçen bazı din bilginleri Ahmet Yesevi'nin bu hümanist düşüncesiyle geldiler ve uygun gördükleri yerlerde tekkeler kurarak tasavvuf felsefesini öğretmeye başladılar. Bu din bilginlerinden Taptuk Emre'nin öğrencileri arasında Yunus adlı çok yetenekli bir genç vardı. Taptuk Emre yanında yıllarca kaldıktan sonra eğitimini tamamlayan Yunus Emre tekkeyi terk ederek halkı aydınlatmak için insanlar arasına girdi. Artık *bildiri*'sini kitlelere ulaştıracaktı. Aracı şiir, malzemesi sözcüklerdi. Ne söyleyecekti Yunus? Bu sorunun yanıtını vermeden önce Yunus'un yaşadığı on üçüncü yüzyıldaki Anadolu'yu tanıyalım. Birlik ve düzeni sağlayan Selçuklular devleti zayıflayınca Anadolu'da Moğollarla Selçuklular, Selçuklularla Beylikler, Beyliklerle Moğollar arasında ve Beyliklerin kendi aralarında kıyasıya savaşlar başladı.(...) Güçler sürekli el değiştiriyor, savaşların sonu gelmiyordu. Kılıç ve ağır vergiler altında inleyen, yoksulluk ve ölüm korkusu içinde yaşayan insanların yakasını kıranlar ve kıtlıklar da yapıldı. Ölü insan eti bile yemek zorunda kaldılar. Halk şaşkına dönmüş, canından bezmişti. Her gün yeni yıkımlar yaşayan Anadolu adamı belki dine sığınarak derman bulmasa bile avuntu bulabilirdi. Oysa bağınaz din adamları bu çaresiz insanlara yalnızca zebaniler, iblisler ve cehennem ateşleriyle cezalandırıcı bir Tanrı sunuyorlardı. O halde Yunus'un bildirileri inançta ve toplumsal düzende esenlik, dirlik, birlik, barış, hoşgörü ve dayanışma kısaca soyut Tanrı sevgisinin somutlaştığı insan sevgisini ve her inançtan insanın barış içinde yaşayabileceği bir dünya cenneti sunmalıydı (Alkan, 1994: 400-401).

Yukarıdaki alıntıda uzun bir şekilde anlatıldığı gibi Yunus Emre; insanları bağınaz din adamları gibi cehennemle korkutmayıp bir nebze olsun rahatlatmak için onlara barıştan, esenlikten ve cennetten bahsetti. Böyle olunca da insanların gönüllerine sarsılmaz bir taht kurdu.

Öte taraftan Yunus Emre, uzun süre Taptuk Emre dergâhında kaldıktan sonra bir gün şeyhi Taptuk Emre, onu yanına çağırır ve “Kâbe yolu ile halk yolu” arasında onu muhayyer bırakarak amacını öğrenmeye çalışır.

TABLO-10

DEKOR— Dergahta Taptuk Emre'nin odası ...Taptuk Emre köşesinde oturmakta.. Karşısında dizleri üstünde saygıyla oturan derviş Yunus..Taptuk Emre, şefkatle Yunus'a bakmakta...

SAHNE-26

TAPTUK EMRE— Artık bize muhtaçlığın kalmamıştır Yunuscan. Irmak denizi aşmıştır... Var, dilediğin yola git... İster Kâbe yoluna, ister halk yoluna... (Emir, 1997: 49).

Demesi üzerine büyük Türk düşünürü ve şair; “YUNUS EMRE— Benim Kâbe'm gönüllerdir şeyhim. Halkın arasına karışmak. Hak manasını saçmak, gönüller yapmak dilerim.” (Emir, 1997: 49) der.

Bununla birlikte 13. yüzyılda Anadolu’da tek kelimeyle kaos hakimdir. Bu yüzyılda yaşanan olaylarla birlikte huzur ve güven ortamı yerini huzursuzluk ve güvensizliğe bırakır. İnsanlar, sınanmanın verdiği hoşnutsuzlukla neredeyse Allah’a isyan etme noktasına gelir. İnsanın en temel hakkı olan can ve mal güvenliğinin bile kalmadığı bu coğrafyada Yunus Emre, sevgi yolunu seçerek halkın çorak gönüllerine deyişleri ve şiirleriyle su serper ve dile getirdiği sevgi, saygı, hoşgörü, doğruluk, sabır, kanaat, cömertlik, fedakârlık, Allah sevgisi ve gönül yapmak gibi değerlerle halkın sorunlarını suhuletle çözer. Yunus Emre ile Taptuk Emre arasında gerçekleşen aşağıdaki konuşma Yunus Emre için gönül yapmanın Kâbe’den daha önemli olduğunu ortaya koyar.

TAPTUK EMRE— (Sakalını sıvazlar). Demek halkı seçersin?

DERVİŞ YUNUS— (Saygıyla) Beli şeyhim!.. Halka hizmet Hakk’a hizmettir. Buyurduğunuz gibi.

Müzik

DERVİŞ YUNUS

Gönül mü yeğ Kâbe mi yeğ
Söyle bana aklı eren?
Gönül yeğdürür zira kim
Gönüldedir Dost durağı

Yunus, işim budur benim
Tut gel gönüller eteğim
Dilersen baki olasin
Gönüller oldular baki

Müzik kesilir.

TAPTUK EMRE— (Gözleri kapalı. Sayıklar gibi konuşur). Var git Yunuscan, var git!. Gönüller eteğini tut!.. (Emir, 1997: 50).

Bu amaç ve hedefle yola çıkan Yunus Emre, Moğol ve zalim beylerin zulmünden inim inim inleyen Anadolu’yu karış karış dolaşarak gittiği yerlere deyiş ve şiirleriyle huzur ve sükûnet götürür. Umut, barış, sabır, hoşgörü gibi manevi değerleri harç ve sıva malzemesi yaparak bozulan dirliği yeniden inşa etmek için uğraş verir.

Erdoğan Alkan, “Şiir Sanatı” kitabında Fransız düşünürü Pierre Seghers’in Yunus Emre’nin Avrupa’daki hümanistlerin zihinlerine Rönesans’ın tohumlarını attığını, söyler.

Ünlü Fransız düşünürü Pierre Seghers’in şu satırları ilginçtir: “ Yunus’un şiiriyle Batı Dünyası ilk kez 1438 ve 1458 yılları arasında Osmanlı cezaevinde yatan bir İtalyan

sayesinde karşılaştı. Bu İtalyanın çevirilerini on altıncı yüzyılın başlarında Martin Luther, Erasmus ve Sebastian Frank kendi dillerine aktararak Avrupa'ya tanıttılar. Şöyle bir soru akla geliyor: Rönesans'ın bu üç hümanistinin zihinlerine, onlardan iki yüzyıl önce yaşayan bu genç Türk şairi, bu genç derviş mi attı acaba? (Alkan, 1994: 403).

Alkan'a göre, "Yunus Emre sadece halk şairi değil, Türk şiir dilinin kurucusu, dinde reformu, kültürde hümanizmayı, Rönesans'ı müjdeleyen modern bir şairdi" (Alkan, 1994: 403) Demek oluyor ki Yunus Emre, söyledikleriyle sadece Anadolu topraklarında sevilmemiş ünü Avrupa ve dünyanın değişik bölgelerine kadar ulaşmış ve Avrupa'daki hümanizm ve Rönesans'ın müjdeleyicisi olmuştur. Oyunun sonlarında doğru derviş Yunus'un ham bir sofı olan Hoca Efendi karakteri ile girdiği tartışmada söylediği sözler konuyu pekiştirmesi bakımından önemlidir.

Ben gelmedim dava için
Benim işim sevi için
Dostun evi gönüllerdir
Gönüller yapmağa geldim (Emir, 1997: 106).

Yukarıdaki dörtlükte yaradılış amacını özetleyen Yunus Emre, gayesinin "dava" olmadığını "sevi" olduğunu söyler. Hayatı boyunca dava (iddia, sav) peşinde koşmayan Yunus Emre, sevi (aşk) için mücadele verir. Tatlı dilin yılanı bile deliğinden çıkaracağına inan Yunus; güzel sözlerle, deyiş ve şiirlerle gönüller yapmaya çalışır. Girdiği her gönle de barış ve huzur götürür. Dava peşinde koşan nice düşünür bir yüzyıl geçmeden unutulurken Yunus Emre, yaralı gönüllere derman oldukça sevilmiş ve sevgisi günümüze kadar ulaşmıştır.

3.1.9.3. Yunus Emre'nin evrensel öğüt ve öğretileri

Derviş Yunus, Taptuk Emre dergahından çıktıktan sonra belirlediği misyon çerçevesinde öğretilerini yaymak için köy köy, belde belde dolaşır. Gittiği her yere huzur, barış ve sevgi götürür, ömrünün sonlarına doğru bir pîr-i fânî olarak köyüne döner. Köy, zalim beyin adamı Cafer Ağa'nın zulmü altında inim inim inlemektedir. Ayrıca köydeki birçok kişinin başka sorunları da vardır.

Köyünde ilk karşılaştığı kişi Zeliha Kadındır. Zorla askere alınan oğlu Mustafa'nın ölümüne bir türlü inanmayan ve akli dengesini kaybeden Zeliha Kadın mezarların arasında dolanmaktadır. Zeliha Kadın; iyice yaşlanmış, üstü başı perişan, saçları dağınık bir halde mezarlar arasında dolanıp bir yandan da ağlaya ağlaya "Oğlum! Nerdesin?.. Gün parçası bebeciğim. Hangi toprak aldı seni?.. Hangi mezarda

yatmaktasın? Söyle!. Şu kara bahtlı anan öleydi senin yerine...” (Emir, 1997: 61) diye söylenir. Yunus Emre, Zeliha Kadın’ın yanına gider onu teskin edecek nasihatlerde bulunur.

Ten fanidir can ölmez
Çün gitti geri gelmez
Ölür ise ten ölür
Canlar ölesi değil (Emir, 1997: 62).

Yunus Emre, Zeliha Kadın’a ölenin beden olduğunu, ruhun ve canın ölmediğini söyler. Gönlünü isyan ve inkâra boğmaması şartıyla da gerçeği bulabileceğini ifade eder. Yunus’un söylediklerine başta isyankâr bir tavırla karşı koyan Zeliha Kadın, daha sonra Yunus’un telkinleriyle içinin huzurla dolduğunu ve akıllı birisine dönüştüğünü fark eder.

Derviş Yunus, ikinci olarak Çoban Rıza ile karşılaşır. Karşılaşma öncesinde birbirini seven Çoban Rıza’yla Cafer Ağa’nın kızı Güldeste köy dışında bir koruda buluşmuş ve Güldeste, Çoban Rıza’ya zalim beyin oğluyla zorla evlendirileceğini söylemiştir. Bunun üzerine Çoban Rıza’nın içi öfkeyle dolar. Yunus Emre, aşk acısı çeken ve içi Cafer Ağa’nın kiniyle dolu olan Çoban Rıza’ya birtakım nasihatler eder. Bunun sonucunda Çoban Rıza; içindeki kinin, öfkenin savrulup gittiğini fark eder.

ÇOBAN RIZA— Dedem.. Allah senden razı olsun! Aşktan gözüm kararmıştı, ölmeyi, öldürmeyi, düşünürken içimi aydınlattın, aşkta dirilttin beni.. Lakin bunca engel arasında sevdiğime nasıl kavuşurum, söyle!

PİR YUNUS— Dünyanın en zor işi öğüt vermek! Zira bilirim ki sabır sermayesini muhabbet ateşi yakar götürür. Lakin.. Yine de sabır derim. Ne sarıp iş olsa sabır onu bitirir; kamu yerde saadetler getirir. Sabrı başarmak için de akıl gerektirir. Zira

Akıl adlı yar bir ulu kişidir

Medet etmek sana onun işidir.

ÇOBAN RIZA— Haklısın dedem! Lakin insan da akıl mı kalıyor? Ne kadar bozuk düzen ve zalimler içinde olduğumuzu bir bilsen!

PİR YUNUS— (Yüzünde dalgın bir gülümseyişle başını sallar). Bilirim yiğidim, bilirim. Zaman, katı bir zamandır. Haram kazancın, rüşvetin, talanın başını alıp gittiği zamandır... Bilirim. Nefis yularını tutanlar ortalığı kasıp kavurmaktadır. Fesatla uğraşanlar, hak yiyenler, zulmedenler hürmet görmektedir. Kendini bilmez hocalar, haşa huzurdan, peygamberlik taslayıp halkın aklını karıştırmaktadır. Bilirim, ayaklar baş olup halkı inletmektedir. Bilirim, ilimsiz, sevgisiz bir zamandır. Ama sen, kedere ve umutsuzluğa düşme yine de. Kimde doğruluk varsa Hak Çalap onu sever.

.....

ÇOBAN RIZA— İşte geldim’...(Bakınır). Dedem!. Neredesin? (Aranır). Gitmiş! Kırklara karıştı sanki! (Duraklar). Gel de şaşma Hak işine’... (Ağaç kütüğüne çöker). Bir

ermişti herhalde!.. (Zıplayarak kalkar). Tanrıdan işaret!.. Kimseye söylememeli!. Tuhaf şey, kinlerim, öfkelerim nasıl da toz gibi savrulup gitti! Sesi canımda yankılanır sanki... (Emir, 1997: 75-76).

Yunus Emre'yi dinleyip sabreden Çoban Rıza, oyunun sonunda sevdiği kız Gülperi'ye kavuşur. Daha sonra Derviş Yunus, zalim Cafer Ağa'nın köylülere yaptıklarını işitip onu ziyarete gider. Bu arada Cafer Ağa, amansız bir hastalığı yakalanmış nefes bile almaya zorlanır olmuştur. Cafer Ağa da Derviş Yunus'un nasihatleriyle büyük bir değişim geçirir.

PİR YUNUS— Bir Tanrı misafirine destur var mıdır?

(Cafer Ağa şaşkınlık ve heyecanla soluk soluğa kekeler ama konuşamaz).

PİR YUNUS— Bir korkulu halimiz varsa gidelim biz de.. (Sırtını dönüp uzaklaşacağı sırada ellerini uzatan Cafer Ağa can korkusuyla haykırır).

CAFER AĞA— Gitme!. Dur!. Bu, düş mü, gerçek mi anlayamadım.

PİR YUNUS— (Gülümseyerek yaklaşır). Tamahın dünyaya ise düşü gerçek bellersin!

.....

PİR YUNUS— (Ağır ağır konuşur). Köylün yoksulluk içinde. Açlık, çaresizlik içinde kıvranırken.. (çevresine bakınır). Sen burda varlık, bolluk ve gösteriş içinde yaşarsın. Biçarelerin hakkını kendinde toplarsın. Komşun açken sen tıka basa tok yatarsın..

CAFER AĞA— (Bozulur). Ne yani?... Benden hesap mı sorarsın?

PİR YUNUS— Diyeceğim şu ki. Sende bunca mal, mülk varken elbette bunların sıkıntısını duyacaksın. Eşya, darlık yaratır.

CAFER AĞA— (şaşkın) Sahi mi?

PİR YUNUS— İhtiyacından ötesinde var git köylülere dağıt. Dağıttıkça soluğun genişler. Geçip gitmek dilersen... Bir kurtulayım dersen. Kazandığın mallarını Tanrı için vermek gerek (Emir, 1997: 86-87).

Derviş Yunus'u dinleyip malının fazlasını köylülere dağıtan Cafer Ağa, sağlığına kavuşur. Kızı Güldeste'yi de zalim beyin oğluyla evlendirmekten vazgeçen Cafer Ağa, Yunus Emre'nin sözlerinin etkisiyle büyük bir değişim geçirerek köye huzur gelmesi için elinden geleni yapmaya başlar.

CAFER AĞA— şükür Allah'ıma!... İhtiyar haklıymış!

(Bu sırada Güldeste heyecanla içeri girer).

GÜLDESTE— Baba!... Beni saldığın... evden çıkmama izin verdiğin doğru mu?

CAFER AĞA— Doğru elbet!

GÜLDESTE— (Hala inanmazlık içinde) — Evden çıkabilir miyim yani?

CAFER AĞA— Evet dedik a! Var, nereye gitmek istiyorsan git! (Güldeste sevinçle çıkmaya hazırlanırken) Ha.. Kafesteki kuşları da salmayı unutma!

GÜLDESTE— Babacığım!. Sağ ol!. Sen, bir tanesin! (Cafer Ağa'yı öper). Seni seviyorum! (Çıkar).

(Cafer Ağa, şaşkın bir sevinç içinde yanağını tutar (Emir, 1997: 98-99).

Yunus Emre, karısıyla kavga edip evden kovulan Muhittin'e de kadın haklarıyla ilgili birtakım nasihatler ederek Muhittin'in eve dönüp karısından özür dilemesine ve böylece karısıyla barışmasına vesile olur. Derviş Yunus, son olarak ham bir sofı olan Hoca Efendi'nin yanına giderek dervişliğin özellikleri hakkında ona nasihatlerde bulunur. Elli-elli beş yaşlarında tutucu ve hoşgörüsüz birisi olan Hoca Efendi, başta derviş Yunus'un dediklerine direnç gösterir fakat derviş Yunus konuştuğuça ikna olmaya başlar.

PİR YUNUS—

İlim ilim bilmektir
İlim, kendin bilmektir
Sen kendini bilmezsin
Ya nice okumaktır.
(Hoca Efendi irkilerek döner...)

PİR YUNUS—

Yunus derler bana
İşbu cihanda
Benim Sultan kulu
Sultan benimdir

HOCA EFENDİ— (Küçümseyen bir edayla)

Bildim, dillerde dolaşan
Ortalığı karıştıran
Akılları bulandıran
Şu derviş sen olmalısın

Bilmem ki nedir maksadın
Demek Yunus seni adın
Derviş diye tanınırsın
Hani hırkan hani tacın (Emir, 1997: 102-103).

Hoca Efendi, dervişliği şekilde arayıp derviş olmak için hırka ile tacın illa ki gerekli olduğunu savunur. Buna karşın Yunus Emre, derviş olmak için bunların gerekli olmadığını ve her şeyin gönülde olup bittiğini anlatır.

PİR YUNUS—

Dervişlik dedikleri
Hırka ile taç değil
Gönlün derviş eyleyen
Hırkaya muhtaç değil

HOCA EFENDİ—

Medreseye gitmeden
İlim tahsil etmeden
Şeriati bilmeden
Hakkı nasıl bilirsin

PİR YUNUS

Âlimler ulemalar
Medresede bulduysa
Ben harabat içinde
Buldum ise ne oldu (Emir, 1997: 104).

....

HOCA EFENDİ— Nedir senin benimle alıp veremediğin derviş? Deminden beri çatar durursun bana!.. Zaten efkârlıyım. Bu halk için tasalanır dururum.

PİR YUNUS— Ne olmuş halka?

HOCA EFENDİ— Belli ki gittikleri yol yol değildir. Sözümü dinlemezler ,vaazlara gelmezler..

PİR YUNUS— Kibir ve korkuyla gelene kim yaklaşır Hoca Efendi? Hak yolu aşk yoludur; sevgi gönül yoludur.

.....

PİR YUNUS— (Sesi yankılı olarak)

Yunus Emre der Hoca
Gerekse var bir hacca
Hepsinden iyice
Bir gönle girmektir (Emir, 1997: 102-109).

Hoca Efendi, Yunus Emre ile olan bu tartışmasından sonra Yunus'un haklılığını kabul eder ve halkın arasına karışarak onlardan birisi gibi hareket etmeye başlar.

(Köylülerin oyunu neşeli ve coşkun bir şekilde devam eder. Bu sırada Hoca Efendi girer. Müzik kesilir. Köylüler çekimser bir tavır takınır. Hoca Efendi hoşgörülü bir tavırla ortaya çıkar...)

HOCA EFENDİ—

Gülün oynayın haydi
Tanrı sever, seveni
Gerçek er ona derler
Halkla bütünleşeni.

Köylüler Hoca Efendinin bu umulmadık tavrı karşısında daha bir coşarak müzik eşliğinde Hoca Efendiyi de aralarına alırlar (Emir, 1997: 113).

Hoca Efendi, köylüleri tehdit etmek için gelen Moğol habercilerine sert bir şekilde karşılık vererek halktan birisi olduğunu kanıtlar.

HOCA EFENDİ— Haberci!.. Tez beyine söyle! Biz, beyin değil, Hakkın kullarıyız!.. Sevgiyle kenetlendik, adaletle bütünleştik! Dinin de gerçeği budur. Zorbalık kar eylemez gayri!

(Hoca Efendi'nin sözlerinde cesaret bulan köylüler arasında bir elektriklenme olur. Müzik) (Emir, 1997: 114).

Böylece Yunus Emre, bağrından çıkmış olduğu köydeki insanların dertlerine deyiş ve şiirleriyle derman olur. Ayrıca derin bir sevgiyle bağlı olduğu bu insanlara olan vefa borcunu da ödemiş olur.



SONUÇ

Sabahat Emir, her ne kadar bir dönem Çınar dergisinde yazmış ve Hisarcıların sanat bağımsız olmalı ve yazar kalemini herhangi bir ideolojinin emrine vermemelidir ilkesiyle mizacı örtüşmüŖse de daha çok bağımsız olarak nitelendirilebilecek bir yazardır. Öte taraftan Emir'in içe dönük ve kırılgan bir mizaca sahip olması, sık sık yazmasına engel olmuş ve yazarın birçok hedefine ulaşmasını engellemiştir. Bu durum yazarın monografisinde görülen en dikkat çekici hususlardan biridir.

Sabahat Emir'in incelenen üç eserinde de kendisiyle bir iç hesaplaşma yaşayıp genel olarak yalnızlık çeken, yaşamlarına dair bir arayış içerisinde olan ve hayatlarını sorgulayan kişilerin anlatıldığı görülür. Bunda yazarın kendisinin de bir hayat boyu bir hakikat arayışı içerisinde olması etkilidir. Eserlerinde yer yer kendi yaşamından öğelere yer vermesi ve kişisel sergüzeŖti ile roman başkışilerinin yaşamları arasındaki benzerlikler bu tezimizi destekler mahiyettedir. Bu bağlamda iç hesaplaşma ve arayışların eserlerinde işlediği izleklere kaynaklık ettiği de söylenebilir. Nitekim Emir'in eserlerinde ele aldığı; evlilik sorunsalı, boşanma, kadının toplum içindeki konumu, yalnızlık, Batılılaşma, yozlaşma, devir (tekâmül), ölümün yokluğu ile kazâ ve kadere teslimiyet, beşeri aşktan ilahi aşka geçiş ve halkın arasına karışıp gönüller yapmak temalarında hakikat arayışı içinde olan başkışilerinin kendilerini gerçekleştirme ve hayatlarını anlamlandırma arayışı içinde oldukları görülür.

Sabahat Emir'in *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* romanlarına bakılarak Sabahat Emir'in romancılığı hakkında ise Ŗunlar söylenebilir. Sabahat Emir'in roman anlayışı bilhassa muhteva bakımından iki döneme ayrılacaksa ablası Kadriye'nin ölümü öncesi ve sonrası diye ayırmak Ŗüphesiz isabetli olacaktır. Zira ablasına duyduğu derin sevgisiyle bilinen Emir, ablası Kadriye'nin ölümünden sonra büyük bir iç değişim geçirerek tasavvufa yönelir. Kadriye Hanım'ın ölümü Sabahat Emir'i o kadar derinden etkiler ki onun ölümünden sonra yazdığı kitapların neredeyse hepsinin merkezinde "ölüm ve ölüm ötesi hayat" yer almaya başlar. O kitaplardan bir tanesi de uzun süren bir uzlet sonucunda yazdığı *Nehir* romanıdır.

Öte taraftan Sabahat Emir'in tiyatro (*Yunus Emre*) ve romanlarında (*Sancılı Bir Gün ve Nehir*) açık bir şekilde olmamakla birlikte mesaj ve ders verme kaygısı taşıdığı görülür. Emir'in yazdığı ilk roman *Sancılı Bir Gün* (1980) ile ikinci romanı *Nehir'in* (2019) muhtevası birbirinden çok farklı olmasına rağmen Emir'in kendi yargılama ve değerlendirmeleri sonucu her iki romanda da okuyucuya birtakım mesajlar vermek istediği görülür. *Sancılı Bir Gün* romanında, kültürel yozlaşmanın yanı sıra Tijen'in kocasıyla yaşadığı problemler ve genel olarak kadınının varoluşsal sorunları anlatılır. Emir, bu romanda yaşamın klişeleriyle uğraşan bireyin kendi öz benliğini gerçekleştirememesini eleştirirken romanın değişik yerlerine toplumsal ve bireysel mesajlar da serpiştirir. Yaptığı derin okumaların etkisiyle ruhu dinginliğe erişen Emir, otuz dokuz yıl aradan sonra yazdığı ve tasavvufi yönü ağır basan *Nehir* romanında da devir, yalnızlık, hayatın anlamı ve ölümün bir son olmadığı izlekleri aracılığıyla okuyucusuna birtakım mesajlar verir. Emir, *Yunus Emre* tiyatro oyununda da düşüncelerini okuyucuya daha etkili ve kuvvetli bir şekilde ulaştırmak için Yunus Emre'nin evrensel öğüt ve öğretilerini tema olarak seçer. Böylece Emir'in incelenen üç eserinde de okuyucuyu eğitmek ve yönlendirmek istediği görülür.

Öte yandan incelenen iki romanda (*Sancılı Bir Gün, Nehir*) muhtevanın neredeyse yüzde yüz değiştiği görülürken dil ve üslupta büyük bir değişiklik olmadığı görülür. *Nehir* romanında da *Sancılı Bir Gün*'deki üslubun ayırt edici özelliği olan sade, yalın, berrak ve akıcı Türkçe'nin aynen devam ettiği görülür. Emir, *Nehir* romanı ve *Yunus Emre* tiyatro oyununda toplumun farklı kesimlerinden insanları yöresel ağız özellikleri ve eğitim seviyelerine göre konuşturarak eserlerine gerçeklik duygusu katmaya çalışır. Bununla birlikte yazarın *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* romanlarında uzun cümleler kullanmayı tercih ederken *Yunus Emre* tiyatro oyununda ise kısa cümleler kullanmayı tercih ettiği görülür. Öte taraftan Sabahat Emir'in *Sancılı Bir Gün ve Nehir* romanları ile *Yunus Emre* tiyatro oyununda anlatma-gösterme, tasvir, diyalog, monolog, iç monolog, iç diyalog, bilinç akışı, geriye dönüş, montaj, leitmotiv ve özetleme tekniği gibi modern anlatım tekniklerinden başarılı bir şekilde faydalandığı görülür.

Emir'in iki romanı (*Sancılı Bir Gün ve Nehir*) yapı bakımından karşılaştırıldığında karşımıza şöyle bir tablo çıkar. Romanın yapı unsurlarından olan bakış açısı ve anlatıcı bakımından *Sancılı Bir Gün* ve *Nehir* romanlarının oldukça farklı olduğu görülür. Amatör tiyatro oyunculuğu yaparken kendinden yaşça büyük bir akademisyenle evlenip, kişilik ve yaşam tarzı uyuşmazlığından boşanma aşamasına

gelmiş Tijen adlı bir kadının 70’li yılların sonlarında yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma duygularının işlendiği *Sancılı Bir Gün* romanı, izlemekle uyumlu olarak “kahraman-anlatıcı bakış açısı” ile sunulur. Yine izleksel kurgu gereği *Nehir* romanının karma bakış açısı ve büyük bir kısmı 3. tekil sahsın ağzından hâkim bakış açısıyla ele alındığı görülür. Çünkü *Nehir* romanında işlenen ve çok zor bir konu olan *devir* olgusu; insanın mutlak varlıktan insana ve bir süreç sonunda tekrar aslına dönüşünü anlatan *devir* nazariyesi ancak hâkim bakış açısıyla anlatılabilirdi.

Romanın yapı bakımından bir diğer önemli unsuru olan mekân bakımından iki roman karşılaştırıldığında ise *Sancılı Bir Gün* romanında izleksel kurgu (iç hesaplaşma) gereği daha çok dar-kapalı mekânlar; *Nehir* romanında ise romanın konusunun bir dağ köyünde geçmesinden dolayı daha çok açık ve geniş mekânların olduğu görülür. Ayrıca her iki romanda da olgusal bakımdan mekân unsurunun kişilerin karakterinin şekillenmesinde etkisinin olduğu görülür.

Sabahat Emir’in romanlarında zaman, akronik bir zaman sunumu ile verilir. Her iki romanda da olaylar, içinde bulunulan andan geçmişe geri dönüş yapılarak anlatılmaya başlanır. Her iki romanda görülen zamanda kopmalar, geri dönüşler, tekrar vaka zamanına dönmeler; özetleme, geriye dönüş, diyalog, iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle birlikte ele alındığında romanlarda bütünlük bakımından anlamlı bir kompozisyon oluşturulduğu görülür. *Sancılı Bir Gün* romanında romanın değişik yerlerinde araya serpiştirilen bilgilerden anlaşıldığına göre romandaki nesnel (aktüel) zamanın 1978 yılı kış mevsiminin bir pazar günü olduğu görülür. Bu arada *Sancılı Bir Gün* romanında 80’li yılların Türk modernleşme süreci eleştirel bir bakış açısıyla da irdelenir. *Nehir* romanında ise yazarın yıl veya dönem olarak belirli ve özel bir zaman kullanmadığı ancak romanda geçen bazı ipuçlarından (animasyon filmi, güneş enerjisiyle çalışan kedigözü lambalar vb.) romanın vaka zamanının içinde bulunduğumuz son yetmiş yıllık zaman dilimine işaret ettiği söylenebilir. Bununla birlikte *Nehir* romanında hususi olarak zamanın tarihsel ya da sosyo-psikolojik bir bağlamda ele alınmadığı görülür.

Sancılı Bir Gün romanın olay örgüsü bakımından karmaşık olmadığı görülür. Entrika ve aksiyona dayalı herhangi bir olayın olmadığı romanda, başkışı Tijen’in ayrı olduğu kocasından boşanma içerikli bir mektup alması üzerine yaşadığı hayal kırıklığı ve derin yalnızlık duygusu sonucu anne-baba ve arkadaşlarını telefonla arayıp derdini anlatmaya çalışması, fakat aradığı ilgiyi bulamaması üzerine hayatının muhasebesini

yapmaya başlaması anlatılır. Bununla birlikte *Nehir* romanındaki olay örgüsünün *Sancılı Bir Gün* romanındaki olay örgüsüne nazaran daha karmaşık olduğu görülür. Şöyle ki *Nehir* “çerçeve vaka” anlatımına sahip bir romandır. Romanın dış çerçevesinde Şahin Giray’ın çocukluğu ve tekâmüle ulaşma yolunda kendisine yol gösteren kişiler detaylı bir şekilde anlatılırken iç çerçevede ise Damla’nın uzun süren tekâmül süreci anlatılır. Damla bu meşakkatli sürecin sonunda ruh dinginliğine kavuşup “devir”ini tamamlar.

Son olarak şahıs kadrosuna bakıldığında ise her iki romandaki başkişinin kişilik olarak çok farklı olmasına rağmen kadın olduğu ve her iki kadının (Tijen ve Damla) da bir iç hesaplaşma sonucunda bir arayış içinde oldukları görülür. Ancak *Sancılı Bir Gün* romanının başkişisi Tijen, olup bitene karşı takındığı tavır ve “modern bir kadın olmak” idealiyle kendini gerçekleştirmeye çalışırken *Nehir* romanın hayatı sorgulayan ve hakikate ulaşmayı yaşam amacı edinen başkişisi Damla ise daha çok dinî bir saikle tekâmüle ulaşmanın peşindedir. Hatta yazarın incelediğimiz tek tiyatro eseri olan *Yunus Emre* eserinin başkişisi Yunus’un da bir arayış sonucunda “kâmil insan” olmanın peşinde olduğu görülür.

Son kertede Türkçe’nin dil kurallarına gerekli hassasiyeti göstermeden yazan birçok çağdaşının aksine Sabahat Emir’in Türkçeyi bir kuyumcu titizliğiyle işlemesi onu hatırı sayılır bir üslup sahibi yaptığı görülür. Emir’in bir arayış sonucunda kendini gerçekleştirme ve tekâmül etmeye çalışan kahramanların serüvenlerini anlatırken dili; doğru, seçici ve estetik kullanması Türkçe’ye olan hâkimiyetini kanıtlar ve bilhassa yeni sözcük ve sözcük grubu türetirken gösterdiği maharete bakılarak özgün bir yazar olduğu sonucuna ulaşılır.

KAYNAKÇA

- Ahsen, H. (2019). “Damlalardan Nehire...”. *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 24-25.
- Akın, K. (2019). “Sabahat Emir Dostluğu.” *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 18.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelmesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. , Gündüz, O. (2002). *Yazılı ve Sözlü Anlatım*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alkan, E. (1994). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alver, K. (2006). “Züppelik Anlatısı ve Toplum Türk Romanında Züppe Tipi”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*. S. 16, 163-182.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytaç, P. (2011). “Devriye Metinlerinde Geçen Omurga Kavramlar”, *Alevilik Araştırmaları Dergisi*. S. 2, 1-40.
- Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev. A. Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Berkes, N. (2002). *Baticılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Biçer, İ. (2013). *Sabahat Emir'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Bourneur, R. ve Quillet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. Çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bölükmeşe, E. , Sönmez, B. (2021). “Ekoeleştirel Bir Yaklaşımla Post/ Romantik Unsurların Analizi: Sür Pulluğunu Ölülerin Kemikleri Üzerinde”. *International Journal of Filologia (IJOF)*, Sayı. 5, 15-30.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*, Çev. Sevinç Sokullu vd. Ankara: Dost Kitapevi.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. S. Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Can, Y. ve Aksu. N. B. (2016). “Boşanma Süreci ve Sonrasında Kadın”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt.15. Sayı. 58, 888-902.
- Canel, A. (2011). *Evlilik ve Aile Hayatı*. İstanbul: Aile Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı.
- Çelebi, İ. (1996). “Gayb”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt. 13, 404-409.

- Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2003). *Metinler Tarihine Giriş Roman-Hikâye*, Isparta: Kardelen Kitabevi.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş/ 2 Hikâye-Roman- Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çınarlı, M. (1998). “Hisar”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt. 18, 127-128.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim/ Kurumsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Demir, E. (2012). “Vahdet-i vücûd”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt. 42, 431-435.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Doğan, A. (2020). “Selanik’te Sonbahar Romanında Kişiler Dünyası”. Editör Veysel Şahin. *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçi, H. İ. (2003). *Roman ve Mekân-Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Emir, S. (1980). *Sancılı Bir Gün*. İstanbul: Emir Yayınları.
- Emir, S. (1989). *Bir Sepet Kiraz*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Emir, S. (1997). *Yunus Emre*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Emir, S. (2008). *Sevginin Adı Kadriye*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Emir, S. (2010). *Kadriye'ye Mektuplar*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Emir, S. (2010). *Söylenmemiş Sözler*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Emir, S. (2019). *Nehir*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdem, H. (1990). *Panteizm ve Vahdet-i vücud Mukayesesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fikret, T. (1984). *Rübâb-ı Şikeste (kırık saz) Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayıncılık.
- Forster, E. (1985). *Roman Sanatı (Aspects of the Novel)*. Çev. Ü. Aytür. İstanbul: Adam Yayınları.
- Fromm, E. (1996). *Özgürlükten Kaçış*. İstanbul: Payel Yayınları.

- Göktürk, A. (1997). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2007). “İbsen’den Beckett’e Belleğin Temsili”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü. Sayı. 23, 126.
- Güleç Solak, S. (2017). “Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış”. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt. 6. Sayı. 1, 13-37.
- Güngenci, E. D. (2020). *Türk Tiyatrosunda Mekânın Dramaturgisi: 1970 Sonrası Oyun Metinlerinde Kurucu Bir Unsur Olarak Mekân*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Haberler.com. / Kültür Sanat Haberleri (2019). Sabahat Emir sadece yazmakla görevlidir. <https://www.haberler.com/kultur-sanat/sabahat-emir-sadece-yazmakla-gorevlidir-12235568-haberi/> Erişim Tarihi: 11.07. 2019.
- <https://sozluk.gov.tr/>
- İbrahimi, D. (1998). *Evlilik Kurumu ve Aileye Yönelik Psiko-Sosyal Hizmetler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İletişimin Temel Öğeleri/ İletişim Neden Önemli (2023). <https://npistanbul.com/aile-universitesi/iletisim-neden-onemli>, Erişim Tarihi: 24 Oca 2023.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*. Çev. B. Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jung, C. G. (2019). *Psikolojide Tipler*. Çev. N. Nirven. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kabaklı, A. (1978). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt. 1. İstanbul: Türk Eğitim Vakfı.
- Kanter, B., Yalçınkaya, M. ve Ayanoğlu, B. (2021). Yerel Tefekkürden Evrensel Düşünceye: Cemil Meriç. *Artuklu Üniversitesi Yayınları*, Mardin.
- Kanter, M. F. (2008). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Karabay, M. (2019). “Dost'un Adı: Sabahat Emir”. *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 19-21.
- Karataş, T. (2004). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karlı, E. (2019). “Modernleşme Sürecinde Çözülen Aile Yapısı ve Kadının Yeniden İnşası”, *Uluslararası Hukuk ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi*. Cilt. 1. Sayı.1, 1-14.
- Kavcar, C. (1999). *Edebiyat ve Eğitim*. İstanbul: Can Yayınları.

- Kır, İ., & Bülbul, Ö. (2012). “İslâhiye İlçesinde Boşanma Olgusu Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme”. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 99-122.
- Kolcu, A. İ. (2006). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Korkmaz, R. (1990). “Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf”. *Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 173-186.
- Korkmaz, R. (1996) *Sabahhattin Ali*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2002). “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, *Scholarly Depth and Acuracy- Lars Johanson Armağanı*, Ankara: Grafiker Yayınları. 271-282.
- Korkmaz, R. (2002), “Romanda Entrik Kurguyu Oluşturan Değerlerin Görüntü Düzeyleri Üzerine Bazı Öneriler”, *A Festschrift to Lars Johanson/ Lars Johanson Armağanı*, Ankara: Grafiker Yayınları. 271-282.
- Korkmaz, R. (2007). “Romanda Mekânın Poetiği”. *Edebiyat ve Dil yazıları, Mustafa İsen’e Armağan*. 399-415.
- Kundera, M. (1989). *Roman Sanatı*. Çev. İ. Yerguz. İstanbul: Afa Yayınları.
- Kur’an-ı Kerim Meâli. (2011). Çev. Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Külekçi, N. (1995). *Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lukacs, G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. C. Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Manguel, A. (2013). *Okumalar Okuması*. Çev. Sevin Okyay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi (Makaleler 4)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve Mekân*. Ankara: Hece Yayınları.
- Nutku, Ö. (2002). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Osmancık, G. (2019). Sabahat Emir İle. *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 27-29.
- Öngören, R. (2010). “Şeyh”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt. 39, 50-52.
- Paker, K. O. (2011). “Postmodern Bilgelik: Yeni Çağ Söyleminde Kişisel Gelişim ve ‘Ruhsal Alistirmalar’”. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, S. 31, 61-98.

- Parla, J. (2003). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rook, K.S. (1984). “Research on Social Support, Loneliness, and Social Isolation: Toward an Integration”. *Review of Personality and Social Psychology*. S.5, 239-264.
- Saraç, M.A.Y. (2010) *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Saylan, A. (1997). *Varoluşsal Bir Soru(n) Olarak Yalnızlık*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sazyek, H. (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Semerci, A. (2019). “Türk Edebiyatının Saklı Yakutu: Sabahat Emir”. *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 26.
- Sinan, M. A. (2019). “Uzletteki Edibe: Sabahat Emir”. *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 34-35.
- Stevick, P. (2021). *Roman Teorisi*. Çev. S. Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şahin, C.,Belge, R. (2016). “İbn Haldun'da Coğrafi Determinizm”. *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı. 57, 439-467.
- Şahin, V. (2020). “Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi” Editör Veysel Şahin. *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şen, C. (2017). “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt. 2. Sayı. 2, 19-40.
- Tavukçu, O. K. (2009). “Türk Edebiyatı’nda Ölüm Şiirlerinin Bazı Üslup Özellikleri”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. Cilt. 2. Sayı. 3-4, 59-73.
- TDK. (2011). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tekin, M. (1986). *Peyami Safa’nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Tekin, M. (2020). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken.
- Tekin, Z. (2011). *Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Yüksek Lisan Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Tekindağ, Ş. (1966). “Büyük Türk Mutasavvıfı Yunus Emre Hakkında Araştırmalar”. *Belleken*, Cilt. 30, Sayı.117, 59-90.
- Uludağ, S. (1991). “Aşk (Tasavvuf)”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt. 4, 18-21.
- Uludağ, S. (1994). “Devir”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt. 9, 231-232.

- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Uygur, C.V. (2020). “Hatay Ağzındaki Arkaik ve Yerel Unsurlara Art ve Eş Zamanlı Bir Bakış”. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt. 17. Sayı. 45, 105-123.
- Vogler, C.(2009). *Yazarın Yolculuğu: Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*. Çev. K. Şahin. İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Wellek, R. , Warren, A. (2005). *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Yayınevi.
- Yakut, S. (2021). *Yabancılaşma, Yalnızlık ve Dindarlık (Psikososyal Bir Bakış)*. Ankara: İksad Yayıncılık.
- Yalçinkaya, M. (2021). “Sezai Karakoç’un “Balkon” Şiirinin Hermenötik Kuram Bağlamında Yeniden Okunması”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 344-363.
- Yardım, M. (2013). *Romancılar Konuşuyor*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Yardım, M. (2019). “Umut Çiçeği Hiç Solmayan Yazar: Sabahat Emir”. *Ihlamur Dergisi*, Sayı.79, 6-15.
- Yeni Şafak/ Hayat/ Kültür Sanat (2019). Hepimiz Nehir’de Bir Damlayız. <https://www.yenisafak.com/hayat/hepimiz-nehirde-bir-damlayiz-3498770>.Erişim Tarihi: 17.07. 2019.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Faruk ALP
Yabancı Dili	İngilizce
Orcid Numarası	0000-0002-9402-3531
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10438091
Lise	Batman İmam Hatip Lisesi
Lisans	Selçuk Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü
Yüksek Lisans	Mardin Artuklu Üniversitesi/ Lüsansüstü Eğitim Enstitüsü/ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Mesleki Deneyim	Milli Eğitim Bakanlığı/ Öğretmen-Yönetici/ 2000-2023
Akademik Çalışmalar	1. Sezai Karakoç'un Ping-Pong Masası Şiirinin Metafor ve İmgelerle Yeniden Okunması/ Kadim Akademi SBD/ Yıl 2023, Cilt: 7 Sayı: 1, 1 - 18, 27.06.2023 https://doi.org/10.55805/kadimsbd.1210248